مقدمة العدد

تتجدد روح الراوي الفعالة وطاقاتها بتجدد الكتابات السردية العربية، قصة قصيرة ودراسات وبحوث ونقد، ويأتي هذا العدد المحتفل بدراسة عدد من الروايات السعودية، بعد أن وصلت إلى مساحات عربية وعالمية مشهودة، وواقع ملموس وعلامة حاضرة للثقافة السعودية.

وبما أن السرد العربي لايقف عند فن واحد، فإن الراوي سوف تسعى في أعدادها القادمة لتسليط الضوء في باب الدراسات والبحوث للتركيز على فن من فنون السرد العربي، مثل الرحلات أو السيرة الذاتية، لتكوين ملف يكون بمثابة المرجعية الواحدة.

إن الــراوي تحمل عـبء التعريف بـأكبر عـدد مـن كـتـاب القصة القصيرة والقصة القصيرة جـداً، ولـهـذا تحـرص في كل عدد لنشر قصص جديدة لأسماء جديدة وحديثة من مختلف الدول العربية.

الــراوي تجـدد الـدعـوة للمبدعين في كتابة القصة الـقـصـيرة، والباحثين والدارسين في هذا المجال، لتبقى هي الأولى في هذا المجال محليا وعربياً.

أسرة التحرير

من أساليب الحيلة وإستراتيجياتها في «المقامة الموصلية» لبديع الزمان الهمذاني (1)

وهير القاسمي (2)
(تونس)

أ - النصّ:

المقامة الموصليّة:

حدّثنا عيسَى بْنُ هشَام قالَ: لَمّا قَفلْنَا منَ المُوصلِ، وَهَمَمْنَا بِالمَنْزِلِ، وَمُلكَتْ علَيْنَا القَافلَةُ، وَأَخَذَ منّا الرّحْلُ والرّاحلةُ، جَرَتْ بي الحُشَاشَةُ إلَى بَعْضِ قُرَاهَا، وَمَعي الإسْكَنْدَريُّ أبُو الفتْحِ، فَقُلْتُ: أيْنَ نَحْنُ منَ الحيلَةِ؟ فقَالَ: يَكْفِي اللّه، وَدُفعْنَا إلَى دَارٍ قَدْ مَاتَ صَاحبُهَا، وَقَامَتْ نَوادبُهَا، واحْتَفَلَتْ بقَوْمٍ قَدْ كَوَى الجَزَعُ قلوبَهُمْ، وَشَقّت الفَجيعَةُ جُيُوبَهُمْ، ونِسَاء قد نَشَرْنَ شعُورَهُنّ، يَضْربْنَ صُدُورَهُنّ، وَشَدَدْنَ عقُودَهُنّ، يَلْطمْنَ خدُودَهُنّ، فَقَالَ الإسْكَنْدَريُّ: لَنَا فِي هَذا السّواد نَخْلَةٌ، وَفِي هذا القَطيع سَخْلَةٌ، وَدَخَلَ الدّارَ ليَنْظُرَ إلى المَيّت وَقَدْ شُدّتْ عصَابَتُهُ ليُنْقلَ، وَسُخّنَ مَاؤُهُ ليُغْسَلَ، وهُيّئَ تَابُوتُهُ ليُحْمَلَ، وَخيطَتْ أثْوَابُهُ ليُكَفّنَ، وَحُفرَتْ حُفْرَتُهُ ليُدْفَنَ، فَلَمّا رَآهُ الإسْكَنْدَرِيُّ أَخَذَ حَلْقَهُ، فَجَسّ عرْقَهُ، فَقَالَ: يَا قَوْمُ اتّقُوا اللّه لا تَدْفنُوهُ فَهُوَ حَيٌّ، وإنّمَا عَرَتْهُ بَهْتَةٌ، وَعَلتهُ سَكْتَةٌ، وَأَنَا أُسَلّمُهُ مَفْتُوحَ العَيْنَيْنِ، بَعْدَ يَوْمَيْنِ، فَقَالُوا: منْ أيْنَ لَكَ ذَلكَ؟ فقَالَ: إنّ الرّجُلَ إذا ماتَ بَرَدَ استه، وَهذَا الرّجُلُ

قَدْ لَمَسْتُهُ فعلِمْتُ أَنَّهُ حَيٌّ، فَجَعَلوا أَيْدِيَهُمْ فِي استه، فَقَالوا: الأَمْرُ على مَا ذَكَرَ، فَافْعَلُوا كَمَا أَمَرَ، وَقَامَ الإسْكَنْدَرِيُّ إلى المَيِّت، فَنَزَعَ ثِيابَهُ ثُمَّ شَدَّ لَهُ العَمَائِمَ، وَعَلَّقَ عَلَيْهِ تَمائِمَ، وَأَلْعَقَهُ الزَّيْتَ، وَأَخْلَى لَهُ البَيْتَ، وَقَالَ: دَعُوهُ وَلا تُرَوِّعُوهُ، وَإِنْ سَمِعْتُمْ لَهُ أَنيناً فَلا تُجيبُوهُ، وَخَرَجَ مِنْ عِنْده وَقَدْ شَاعَ الخَبَرُ وانْتَشَرَ، بِأَنَّ المَيِّتَ قَدْ نُشِرَ، وَأَخَذَتْنَا المَبارُّ، مِنْ كُلِّ دَار، وَانْثَالَتْ عَلَيْنَا الهَدَايا مِنْ كُلِّ جَار، حَتَّى وَرِمَ كِيسُنَا فِضَّةً وَتِبْراً وامْتَلأَ رَحْلُنَا أَقِطاً وَتَمْراً، وَجَهَدْنا أَنْ نَنْتَهِزَ فُرْصَةً فِي الهَرَبِ فَلَمْ نَجِدْهَا، حَتَّى حَلَّ الأَجَلُ المَضْرُوبُ، واسْتُنْجِزَ الوَعْدُ المَكْذُوبُ فَقَالَ الإِسْكَنْدَرِيُّ: هَلْ سَمِعْتُمْ لِهَذَا العُلَيلِ رِكْزاً، أَوْ رَأَيْتُمْ مِنْهُ رَمْزاً؟ فَقَالوا: لا، فَقَالَ: إِنْ لَمْ يَكُنْ صَوَّتَ مُذْ فَارَقْتُهُ، فَلَمْ يَجِيءْ بَعْدُ وَقْتُهُ، دَعُوهُ إِلَى غَدٍ فَإِنَّكُمْ إذا سَمِعْتُمْ صَوْتَهُ، أَمِنْتُمْ مَوْتَهُ، ثُمَّ عَرِّفُوني لأَحْتَالَ فِي عِلاجه، وإصْلاح ما فَسَدَ مِنْ مِزَاجِه، فَقَالوا: لا تُؤَخِّرْ ذَلِكَ عَنْ غَدٍ، قَالَ: لا، فَلَمَّا ابْتَسَمَ ثَغْرُ الصُّبْحِ وانْتَشَرَ جَنَاحُ الضَّوْءِ، فِي أُفُقِ الجَوِّ، جَاءَهُ الرِّجَالُ أَفْوَاجاً، والنِّساءُ أَزْوَاجاً، وَقَالوا: نُحِبُّ أَنْ تَشْفِيَ العَليلَ، وَتَدَعَ القَالَ والقيلَ، فَقَالَ الإِسْكَنْدَرِيُّ: قُومُوا بنا إِلَيْه، ثُمَّ حَدَرَ التَّمائِمَ عَنْ يَدِه، وَحَلَّ العَمائِمَ عَنْ جَسَدِه، وَقَالَ: أَنيمُوهُ على وَجْهِه، فَأُنيمَ، ثُمَّ قَالَ: أَقيمُوهُ على رِجْلَيْه، فَأُقيمَ، ثُمَّ قَالَ: خَلُّوا عَنْ يَدَيْه، فَسَقَطَ رأْساً، وَطَنَّ الإِسْكَنْدَرِيُّ بفيه وَقَالَ: هُوَ مَيِّتٌ كَيْفَ أُحْيِيه؟ فَأَخَذَهُ الخُفُّ، وَمَلَكَتْهُ الأَكُفُّ، وَصَارَ إِذَا رُفِعَتْ عَنْهُ يَدٌ وَقَعَتْ عَلَيْه أُخْرَى، ثُمَّ تَشَاغَلُوا بِتَجْهيزِ المَيِّت، فانْسَلَلْنَا هَاربِينَ حَتَّى أَتَيْنَا قَرْيَةً على شَفيرِ وَادِ السَّيْلُ يُطَرِّفُها وَالمَاءُ يَتَحَيَّفُها. وأَهْلُهَا مُغْتَمُّونَ لا يَمْلِكُهُم غُمْضُ اللَّيْل، مِنْ خَشْيَةِ السَّيْل، فَقَالَ الإِسْكَنْدَرِيُّ: يَا قَوْمُ أَنَا أَكْفِيكُمْ هَذا المَاءَ وَمَعَرَّتَهُ، وأَرُدُّ عَنْ هذه القَرْيَةِ مَضَرَّتَه، فَأَطِيعُوني، ولا تُبْرِمُوا أَمْراً دُوني، فَقَالوا: ومَا أَمْرُكَ؟ فَقَالَ: أَذْبَحُوا فِي مَجْرَى هَذا المَاء بَقَرَةً صَفْرَاءَ، وأْتُوني بِجارِيَةٍ عَذْراءَ، وَصَلُّوا خَلْفِي رَكْعَتَيْنِ يَثْنِ اللهُ عَنْكُمْ عِنانَ هذا المَاء، إلى هَذه الصَّحْراء، فَإِنْ لَمْ يَنْثَنِ المَاءُ فَدَمي عَلَيْكُمْ حَلالٌ، قَالوا: نَفْعَلُ ذَلِكَ، فَذَبَحُوا البَقَرَةَ، وَزَوَّجُوهُ الجَارِيَةَ، وَقَامَ إِلَى الرَّكْعَتَيْنِ يُصَلِّيهِما، وَقَالَ: يَا قَوْمُ احْفَظُوا أَنْفُسَكُمْ لا يَقَعْ مِنْكُمْ فِي القِيامِ كَبْوٌ، أَوْ فِي الرُّكُوعِ هَفْوٌ، أَوْ فِي السُّجُودِ سَهْوٌ، أَوْ فِي القُعُودِ لَغْوٌ، فَمَتَى سَهَوْنَا خَرَجَ أَمَلُنَا عَاطِلاً، وَذَهَبَ عَمَلُنا بَاطِلاً، وَاصْبِرُوا عَلى الرَّكْعَتَيْنِ فَمَسَافَتُهُمَا طَوِيلَةٌ، وَقَامَ لِلرَّكْعَةِ الأُولَى فَانْتَصَبَ انْتِصَابَ الجِذْعِ، حَتَّى شَكَوا وَجَعَ الضِّلْعِ، وَسَجَدَ، حَتَّى ظَنُّوا أَنَّهُ قَدْ هَجَدَ ولَمْ يَشْجُعُوا لِرَفْعِ الرُّؤُوسِ، حَتَّى كَبَّرَ لِلْجُلُوسِ،

ثُمّ عَادَ إلى السّجْدَة الثّانيَة، وَأَوْمَأَ إلَيّ، فَأَخَذْنَا الوَادِيَ وَتَرَكْنَا القَوْمَ سَاجِدينَ، لانَعْلَمُ مَا صَنَعَ الدّهْرُ بِهِمْ، فَأَنْشَأَ أَبُو الفَتْحِ يَقُولُ:

لاَ يُبْعدُ اللهُ مثْلي وَأَيْنَ مثْلي أَيْنَا؟
لله غَفْلَةُ قَوْم غَنمْتُهَا بالْهُوَيْنَا!
اكْتَلْتُ خَيْراً عَلَيْهِمْ وَكَلْتُ زُوراً وَمَيْناً

مدخل:

نريد في هذا العمل الاقتراب من موضوع الحيلة في خبرة بعض أبطال الهمذاني، نظرا لأنّ الأشكال الأدبيّة التي تؤلّف كتاب المقامات تبدو لنا منتظمة على أساس الحيلة تحيّلا أو تحايلا، وتعمل بما تعمل على الكشف عن صور من حيل المتكلّم ومكره ودهائه في مواجهة الضّحيّة ونصب الفخاخ والحبائل له للإيقاع به، وتحقيق وطره في دفاعه الذكيّ عن منهجه في الكسب. فضلا عن ملكته العجيبة في نحت صيغ الكلام، وتوليد المعاني توليدا يُؤطّره أو يحفّ به مناخٌ حافلٌ بالمُزاح و الإضحاك، وما يستبطنُه خطابُه من نقدٍ وتجريحٍ.

وإنّ النّاظر في مقامات الهمذانيّ تتّضح له أنّها تمثل مجتمعةً المادّةَ النّظريّةَ التي أقام عليها المكدي المُتحيّل أو المتحايل نهجه أو مذهبه في التّكدي. وما يقتضيه من ذكاء وفطنة حتى إنّ الأمر يغدو في خبرته وممارسته منهجًا متحكّمًا في علاقته بذاته وبمحيطه من البشر.

إنّ ذلك ما دعانا إلى النّظر في صورة مكدّيي الهمذاني وخطابهم لننظر في مقومات الحيلة فيه، وتحديدا في الأساليب التي تميّز خطاب المكدّي ومحاولة الكشف عن طاقات ذكائه التي تتشكّل في صور من المُخادعة والتّمويه والتقلّب والشّعوذة وادّعاء المعجزات... وغيرها، وسنعتمد في ذلك على المقامة الموصليّة التي تبدو لنا قادرة على كشف هذه الصّورة و إبانة الخطاب الاحتيالي. و قد رأينا أن نسلك هذا المسلك اعتمادا على أربعة عناصر رئيسيّة:

1 - أساليب التحايل:

1-1 - الحيلة القوليّة:

1-1-1 - التّلاعب بالكلام:

اهتمّت الدّراسات الحديثة بما تسمّيه «لعبة الكلمات»(3) أو «التّلاعب اللّفظيّ». وهي لعبة لغويّة أو بلاغيّة توفّرها اللّغة ذاتها، بما فيها من مجانسات صوتيّة و من مترادفات و أضداد، وغيرها من تلك الظّواهر التي تضع بين يدي المتكلّم إمكانات ضخمة لإنتاج المعنى ونقيضه في ذات الآن(4)، وتحمل المتقبّل على استقبال

خطاب مخادع قائم على ما يسمّيه هنري موريي Henri Morier بـ «الإيهام»[5] النّاتج عن التّلاعب بالألفاظ أو ما يمكن أن نعتبره لعبة علاميّة مخصوصة، تخرج الدّلالة من المتوقّع وتمنحها آفاقا جديدة قوامها الغرابة والمفاجأة، وأداتها خرق المتّفق عليه وزعزعته، وجعل المتلقّي يعيش مع المعنى الثّاوي في الخطاب المخادع حالة من الدّهشة والاكتشاف، هي جوهر الأدب وروح الإبداع[6].

ومن ثم، كانت هذه الظّاهرة اللّغويّة/ البلاغيّة حاضرة في فنّ الحيلة فقد اتّخذ الإسكندريّ منها أداة لتوليد خطاب مخادع قادر على الإيقاع بالمتلقّي في غير المتوقّع وغير المتعوّد عليه، وعلى أن يدفعه إلى آفاقَ جديدة من التَّدْلالِ يختلطُ فيها اللّغويُّ بغير اللّغويِّ والنّفسيُّ بالعقائديِّ.

2-1-1 – الإيقـــاع:

إنّ اللّغة التي يتحدّث بها المكدّي ترفُل في حُلَلِ البيان كما ترفل في موازينِ الكلام ومن هذا الميزان الصّرفيّ يَنْشأ الإيقاع الذي يُمثّلُ آليّةً فعَّالةً في إثارة إعجاب السّامع وشدّ انتباهه بل إنّه يَصِلُ أحيانًا إلى السّيطرة عليه، فللكلمة وقعٌ خاصٌّ في المقامات، من خلالها تُصنَعُ الحيلة وعن طريق إيقاع اللّفظ يَنْسجُ المكدّي خيوطَ حيلته، ويضعُ فخاخَهُ، وينصبُ شراكه لضحاياه. وله دور فعّال في شدّ السّامع والمتلقّي «الضحية» والتّأثير فيه وقد كان هذا الإيقاعُ على نوعين وزنيٍّ وحكائيٍّ.

فالإيقاع الوزني مأتاهُ ثنائيّة الإرسال والتّسجيع فيسير الكلامُ مرّة على وتيرة المنثور ومرّة على وتيرة المنظوم، فتبدأ العبارة رتيبة على وتيرة المنثور «**لا تَدْفُنُوه فهُوَ حيٌّ**» ثم يشتدّ الإيقاعُ وينتظم الكلامُ فقرًا مُتَّفِقَةَ الفَوَاصِلِ: «**عَرَتْهُ بَهْتَةٌ**» «**عَلَتْهُ سَكْتَةٌ**» ليسلّمه إليهم «ادّعاءً» «**مَفْتُوحَ الْعَيْنَيْنِ بَعْدَ يَوْمين**». أمّا الإيقاعُ الثّاني فمأتاه سرعة الفعل «**نَزَعَ ثِيابَهُ ثُمَّ شَدَّ لَهُ العَمَائِمَ وَلَقَّ عَلَيْه تَمائِمَ وَألْعَقَهُ الزَّيْتَ وَأَخْلَى لَهُ الْبَيْتَ**» فهذا الإيقاع السّريع في الفعل يُوهم المتحيّلَ عليه بقدرة المتحيّلِ على الفعل وحذقه لعمله.

وقد نشأ الإيقاع أيضا عبر التّماثل في الصّيغ الصّرفية من ذلك مثلا «**سَخْلة**» و«**نَخْلة**» والتّجانس الصّوتي «**يَضْربِنَ**» و«**يَلْطُمْنَ**» الذيله وقع خاص في الأذن. ويلعب الجناس في مثل «علته» و«عرته»، كذلك، دورا في خلق الإيقاع وشدّ انتباه السّامع واستمالته إلى حدّ التّأثير فيه.

فقد أسهم في خلق رنين موسيقيٍّ سَهّلَ على المُتحيّل السّيطرة على ضحيّته وهو إيقاع خادعٌ بَنى به المُتحيّل شركه ودفع بالمتحيّل عليه إلى الوقوع فيه.

ويعتبر السّجع من الأساليب اللّغوية التي استمالت السّامع وحازت انتباهه فله وقع خاص في أصداء النفس. وقد ورد في المقامة خفيفا مليحا رشيقا لا تكلف فيه، من قبيل «**أخذ حلقه**» «**جس عرقه**» و«**عرته بهتة**» «**علته سكتة**». فالسجع يحمل معاني عديدة تستهدف التّأثير في السّامع وشحذ حواسه وتنبيهها مع تعطيل ملكة «الضحية» بالإبهار البرّاق للّغة فجعل أهل الميت قد عموا عن مقاصد المُتحيّل وتعطّلت ملكة الإدراك فيهم، فلم يدروا أنّهم واقعون في الشّرك بقولهم «**الأمر على ما ذكر**» عبارة تكشف عن انطلاء الحيلة عليهم وقبولهم بلعب دور «**الضحية**».

ولذلك يلاحظ المتأمل في المقامة، دون كبير عناء، هيمنة الأقوال على الخطاب، والتي اتّسمت باستحواذ المكدّي المُتحيّل على النّصيب الأوفر من القول لأنّ للكلام مقاصد وغايات والمتكلّم يوظّف جميع أساليب اللّغة ليقنع المتلقّي وليثير انتباهه عبر جماليّة القول وفصاحة اللّغة وهذا مطمح كلّ متحيّل فقد «عوّل في الكدية على اصطناع البلاغة السّاحرة وانتقاء العبارة الأخّاذة». و«حديث المكدّي لا يلقى بين يديّ عربيّ اللّسان إلاّ ويؤثّر فيه تأثيرا عميقا بل ويسارع إلى تلبية حاجته» فماذا يصنع الأديب الذي لا يجد أذنا مصغية يسجّع ويتنكّر ويتصوّر التعثّر ثم يتغلّب عليه المهمّ أن يحقق حيلته فيصعب بذلك على الضّحيّة أن تنفلت أو حتى أن تجد ما به تدافع عن نفسها.

ويعدّ الجناس من أساليب الحيلة القوليّة وله دور فعّال في استمالة السّامع ومن أمثلته في المقامة «**العمائم**» «**التّمائم**» كما للطباق والمقابلة دور في تنميق الخطاب وحسن إخراج المعنى من ذلك قول الإسكندري مخاطبا أهل الميت: «**دَعُوهُ ولاتَرْدَعُوهُ**» فقد كانت اللّغة لعبةً في يدي المتحيّل يرسم بها خطّته في التّحيل ويجيد نسجها و حبكها ليضمن نجاح الحيلة، بل إنّ منطق الحيلة يستغلّ اللّغة للإقناع وتقديم الحجج والبراهين فبرهان الإسكندري على صحّة رأيه هو «**أن الرَّجُلَ إذا مَاتَ بَرُدَاُسته وَهَذَا الرَّجُلُ قَدْ لَمَسْتُهُ فَعَلِمْتُ أَنَّه حيّ**» فهذه الحجّة توهم السّامع بالمعرفة الجيدة وبحسن التّصرّف والتّدبير فلا يَدع مجالا للشّكّ في نقاء سيرته وحسن نيته في تقديم العون لأهل الميّت لإحياء ميّتهم وإعانة أهل القرية على حصر السيل عنهم.

3-1-1 - الحجاج:

لقد حاصر المكدي الحاضرين في القصّة الأولى من المقامة الموصليّة بالحجّة الدّامغة والبرهان السّاطع وبحسن البيان وسحر اللّغة فوردت الحجج والبراهين على لسانه باعثة على التّصديق من خلال تنويعه في الأساليب الإنشائيّة القائمة على النّهي «**لا تدفنوه فإنّه حي**» والجمل الخبريّة التّقريريّة التي توهم بالقدرة على الفعل «**أنا أُسَلِّمُهُ مَفْتُوحَ الْعَيْنَيْنِ بَعْدَ يَوْمَيْنِ**» كما لعبت الاستعارة دورا في التّمويه والمحاصرة القوليّة التي يستهدف المُتحيّل من ورائها إفحام السّامع وحمله على إنجاح خطته نجد ذلك في القصّة الأولى من المقامة حين زعم الإسكندريّ لأهل الميّت أنّ ميّتهم «مغيّب» غير ميّت قائلا: «**إنَّمَا عَرَتْهُ بَهْتَةٌ وَعَلَتْهُ سَكْتَةٌ**» بل إنّ المُتحيّل بخبرته يضع «سيناريو» كاملا يؤطّرالحيلة ويستشرف احتمالات نجاحها أو فشلها بأنّ يُهيِّئَ لِنَفْسه مَخْرجًا ممكنا ووقتا كافيا ليجمع رزقه وهذا هو الهدف من الحيلة فهو يضع لنفسه خططا بدائل تمكّنه من النّجاة من خلال ربح الوقت لقوله «**أنا أسلّمه مفتوح العينين بعد يومين**».

لقد احتفلت المقامة بقصّتيْها بطقوس اللّغة وشحنت خطاب المكدّي بطاقات بديعية خارقة استغلها المُتحيّل في حيلته وفي استمالة السّامع لذلك نراه يعمد إلى تضمين خطابه العديد من المصطلحات «الطبّية» و«التّجريبيّة» ليعمّق أقواله بمنطق التّجربة والمعرفة وليؤكّد على حذقه لعمله زمن أفعاله أنّه «**أخذ حلقه**» و«**جسّ عرقه**» ليستنتج أن الميّت قد «**عرته بهتة وعلته سكتة**» بل إنّه يعمد إلى التّجربة العينيّة ليحملهم على التّصديق، فقوله مؤكّدا على أهمّيّة التّجربة والملاحظة قائلا: «**قد لمسته فعلمت أنّه حيّ**»، بل إنّه يدعوهم ليشاركوه في التّجربة ليصدقوا قوله يقول: «**فجعلوا أيديهم في استه**».

إنّ محتال الهمذاني يتّخذ من اللغة مطية لينصب حبائله وينفّذ حيلته فعن طريقها يخطط للحيلة وبها ينفذ كما يعمد إلى استعمال أساليب الإنشاء منطقا للاحتجاج على صدق أقواله في قوله «**ياقوم**» «**اتقوا الله**» «**لا تدفنوه**»، وما تحيل عليه من عبارات التقوى والورع، فهذه الأساليب غايتها كسب ثقة المُتحيّل عليه واستدراج أهل الميت نحو المصيدة.

وعندما نتتبّع أقوال الإسكندري في القصّة الأولى من المقامة الموصليّة نلاحظ تدرجا في استدراج أهل الميت وسعيه لحملهم

على تصديقه ممّا يبرهن على ذكاء المكدي وفطنته ويدل على أنّ الخطة الخطابية تتبع منهجا محكما «فالخطاب يطرق مسالك خفية ويلفت انتباهك لأطراف خفية».

4-1-1 - الحجاج:

كثيرا ما يبني المتحيّلون كلامهم على ما يُوقع مخاطبيهم في الخطأ و مجانبة الصّواب، وغالبا ما يضعون أمامه علامات لا يمكن أن تقوده إلاّ إلى ما في مصلحة المتحيّل، وهو ما يعني أنّ الخطاب المُخادع هو خطابٌ لا يستجيب لاحترام المقام الذي تنبني عليه العمليّة التواصليّة المبنية على ثنائيّة الفهم والإفهام كما دعا إليها الجاحظ(7) المحقّقة للانسجام والتّفاهم بين طرفي التّلفّظ حين يردان ويصدران عن المنبع المفاهيميّ ذاته، ويعوّلان عن السّياق المرجعيّ نفسه بما «يملكه من معارف ماقبليّة ومن قواعد للكلام»(8).

ينبني الخطاب المخادع في المقامة الموصليّة على ضرب من خرق نظام المقام الذي يُوجد فيه أهل الميت في القصّة الأولى و أهل القرية في القصّة الثّانية، فإذا ما كان مقام القصّة الأولى لا يستوجب غير مرجعيّة واحدة هي مرجعيّة «التّرح» و«الحزن» فإذا ما اخترق الاسكندريّ السّياق المرجعيّ بما يناقضه حلّ الهدوء والأمل والرّجاء مكان الجزع والبكاء والفجيعة فيسارعون إلى تلبية طلباته منتبهين الى أوامره و نواهيه محقّقين رغباته و الأمر نفسه ينطبق على القصّة الثّانية فتحوّل أهل القرية من الخوف من الغرق في الطّوفان إلى تلبية أذان الصّلاة والدّخول في طقس العبادة وعيونهم مشدودة الى الإسكندريّ المنقذ من الهلاك فيلبّون طلباته ويحقّقون رغباته.

فقد عمد الإسكندري إلى الخطاب المستغفر والنّاصح والنّاهي والسّائل وأهل الميت صامتون فكان هو المهيمن على الخطاب فمثّل استغفاره ونصحه ونهيه صيغا بنت له إيتوسا يحمل المخاطب على تصديقه وساعدته على تحويل أنظارهم من الإحساس بألم الفقد إلى الشّعور بأمل إعادة النّشر فكان صمت الأهل تعبيرا في حد ذاته عن الاقتناع بقدرته على «إحياء الميت» بل إنهم ،بعد هذا الصمت ،انصاعوا إليه قائلين «**افعلوا كما أمر**» فتحوّل النّهي إلى أمر وتحوّلوا من منقادين إلى منساقين.

أمّا في القصّة الثّانية من المقامة نفسها. فإنّ الإسكندريّ يسعى إلى التّحيل على سكان قرية يهدّدها السّيل بأن ادّعى أنّه قادر على درء هذا الطّوفان وحصره

على أهل القرية مختارا من أساليب البلاغة النّداء «**يا قوم أنا أكفيكم هذا الماء ومعرّته وأردّ عن هذه القرية مضرّته**» وهنا يتّحول الإسكندريّ إلى مدبّر بارع واعظ متنسّك خبير بدرء المهالك وإبطال المصائب و دحر الكوارث والنّكبات ؛يظهر ذلك من خلال قوله «**صلّوا خلفي ركعتين يثني الله عنكم عنان هذا الماء إلى الصحراء**» والنّاس في هذه الملمّات يبحثون أبدا عن حبل نجاة وقشة عبور إلى مكمن الأمن وملجأ العافية حتى وإن كانت التّضحية عزيزة والقربان أثيرا المهم هو النجاة. وهنا ينتصب المكدي المُتحيّل «مهديا منتظرا» فيظهر في صورة الورِع ينسج من حبال اللّغة حبائله ويستعير من أَسرار اللّغة سرّ فطنته وذكائه ودهائه طالبا من النّاس الطّاعة «**أطيعوني**» و«**لاتبرمواأمرا دوني**» لاقتناعه أن تدخل الآخر بالرّأي والمشورة قد يفسد حيلته ويبطل سرّه ومكيدته، فالاستبداد بالرأي والانتصاب لوحده باعتباره المنجي والمنقذ حيلتان قوليّتان تنمّان على أنّه يحسب لكلّ طارئ حسابه في نسج الشّرك ونصبه. فاشترط أن يكون القربان «**بقرة صفراء**» ليوهمهم أنّ لهذا اللّون قدرة على كفّ الماء عن قريتهم وتحويله إلى الصّحراء معتمدا آلية الاقتباس من القرآن فكأنه يذكّرهم بما أمر الله بني إسرائيل في قصّة القتيل المذكورة في سورة البقرة في قوله تعالى: ﴿**يأمركم أن تذبحوا بقرة**﴾ ثم قال: ﴿**إنّه يقول إنّها بقرة صفراء فاقع لونها تسرّ النّاظرين**﴾ فإذا ذكر السّامعون ذلك لم يبعد منهم أن يصدّقوا أنّ في نوع البقرة وفي لونها سرّا من أسرار الله تعالى في كشف السّرائر ودفع الكرب. والأمر ذاته بالنّسبة إلى الشّابّة العذراء البكر التي اشترط أن يزوّجوه بها، فكأنّه يستعير أسطورة الفراعنة – زمن فيضان النّيل عندما كانوا يرمون إليه في كل موسم فيضان أجمل العذارى عندهم اعتقادا منهم أنّ هذا القربان كفيل بحصر الفيضان– لكن المُتحيّل لم يرم العذراء في السّيل بل رماها في عرف الزّواج، ولعلّ الدّافع للحيلة في هذه القصّة إنّما هو الشّهوة لأنّه لم يجن مالاً بل اكتفى من وراء الحيلة بالزّواج من العذراء وبالاحتيال لأنّ الحيلة مطلب. هذا هو طور القربان والتّمهيد للحيلة أمّا المرحلة الثّانية من الحيلة فيمكن أن ننعتها بخطة الفرار والانسلال ولها أيضا وقائع ومراحل عبّر عنها من خلال الاستعارة في قوله «**أردّ عنان هذا الماء إلى هذه الصّحراء**» فقد جسد المُتحيّل «الماء» في صورة دابة مشدودة في عدوها متعصّية على قائدها لا تبالي ما وطئت وتخيّل لها عنانا

هو سير اللّجام الذي تمسك به الدّابة وهو يعدهم إذا ما نفّذوا ما طلب منهم أن يحول عنهم الماء إلى الصّحراء كما يحول قائد الدّابة عنانها إلى جهة فيصرفها إليها، و في حقيقة خبرة المُتحيّل فإنّه بهذه الحيلة جعلهم مثل «الدّواب» لانعدام العقل فيهم باعتباره ملكة التّفكير والتّدبير ووجودها فيه يسوقهم مثلما شاء ويوجههم كيفما اتفق فينتصب واعظا لسبل تدبير «**طقس**» درء الكارثة وهو ليس في الحقيقة سوى طقس تدبر الحيلة والتمهيد للفرار، فيتلوّن خطابه ألوانا شتّى موظفا أساليب الإنشاء الطلبي القائم على النداء «**يا قوم**» الذي يحقّق ألفة بين الباث والمتقبل السّامع ممّا جعل أهل القرية يظنّون أنّه يقاسمهم هول المصاب ووطأة النّكبة، فينقادون إليه انقياد الدّابة إلى سائسها. وينهض أسلوب الأمر «**احفظوا أنفسكم لا يقع منكم سهو**» بوظيفة تعليم الجماعة «**فن تقبّل الحيلة**» دون تدبّر أو رويّة ؛فكلّ العذابات تهون مادام السّيل سينحصر. ولكن هيهات فالمكدّي هو من يدعو نفسه ضمنيّا أن يصبر على تدبّر الحيلة. أو ليست الحيلة صيدا؟ وككلّ صيد وجب الصّبر.

هكذا تنوّعت أساليب القول وصيغ التّعبير في خطاب المكدّي بين الاعتماد على بلاغة الخطاب وقوة الحجج فكان لهذا التنوّع أثر بالغ في التأثير على المُتحيّل عليه.

2-1 – الحيلة الفعلية:

إنّ المقصود بحيلة الفعل هو كلّ المنجز الحدثيّ الذي تحقّقه الشّخصيات المتحيّلة داخل المقامة منذ أن انقدح في ذهن الإسكندريّ دافع التّحيل للإيقاع بالمتحيّل عليه في الفخّ والانتصار عليه بالذّكاء وحده، ولذلك يظهر الاسكندريّ متحرّكا في المكان والزّمان في القصّتين وبالحركة يتحقّق وضع الفخّ للفريسة أو الضحيّة للإيقاع به ومواجهته، ومراحل الحركة تمثّل أطوار الحيلة بدءًا بمشروع التّحيّل وحتى نهايته مسلّحة بذكائها ورغباتها باحثة عن الموقع الأفضل لنصب فخاخها وترصّد خصومها، وقد يتحرك المتحيّل بكامل جسده أو بعضو من أعضائه «**لمسته فعلمت أنّه حيّ**» و«**نزع ثيابه ثم شدّ له العمائم ولقّ عليه تمائم وألعقه الزّيت وأخلى له البيت**» وفي القصّة الثّانية نجد فعله التّالي المنقول من طرف عيسى بن هشام «**قام إلى الرّكعة الأولى فانتصب انتصاب الجزع حتى شكوا وجع الضّلع**» وهذا الفعل يدخل في إطار الحيلة الجسديّة حيث يتّخذ الجسد حجّة مهمة يقنع بها المتحيِّلُ المتحيّلَ عليه بقدراته فيحملهم

على تصديقه ومن أمثلة ذلك ماوجدناه في القصّة الثّانية من المقامة عندما سخّر جسده لأداء طقس الصّلاة، أو استغلّ جسد الميّت ليوهم أهله بأنّه نائم وليس ميّتا.

1-2-1 - التطيُّــب:

لقد اعتمد المُتحيّل على أسلوب بارع ينبع من ذكاء حادّ وقدرة على تصريف القول وحسن إخراجه، كما اعتمد على الحركة و التّحوّل والتلوّن ليحقّق حيلته لأنّ الحركة الدّائبة سمة تسم حياة المكدّين، فالمعروف عن طبائع أهل الكدية الانتقال الذي فرض عليهم نمطا من العيش أساسه البحث عن الفريسة والصّيد فشخصية المكدّي شخصيّة فاعلة قادرة على صنع العجائب فإلى جانب اعتماده على فصاحة القول للإقناع نراه يعمد إلى استخدام منطق خاصّ في كيفية التّصرف فتنمو الحيلة بنموّ حركة المكدّي ففي المقامة الموصليّة نلاحظ أنّ أفعال المكدّي تعطي للحيلة بعدها الإجرائيّ التّنفيذيّ؛ فالمُتحيّل لا يستند إلى الأقوال بمختلف تجليّاتها فقط وإنّما يردفها بأفعال تدلّ على الحنكة والتّجربة والخبرة في الممارسة للإيهام بمعرفته وقدرته على إحياء الموتى ومن أمثلة فعله «**أخذ حلقه وجسّ عرْقَه**» أو قوله مُـؤَوِّلا فعله «**قد لَمَسْتُهُ فَعَلِمْتُ أَنَّهُ حَيٌّ**» و«**لَقَّ عَلَيْهِ التَّمَائِمَ**» و«**أَلْعَقَهُ الزَّيْتَ**» و«**أَخْلَى لَهُ البَيْتَ**» فهذه الأفعال أَوْهمت أهلَ الميّت أنّ ميّتهم مازالت فيه بقيّة حياة وأنّ هذا المنقذَ - المُتحيّلَ - هو من سوف يُعيد نشره من جديد.

1-2-1 - التطيُّــب:

أما في القصة الثانية من المقامة نفسها فإنّ أفعال الحيلة تنتمي إلى حقل معجميّ دينيّ إسلاميّ من حيث ممارسة «طقس» الصّلاة بطريقة عجيبة وغريبة فقد تعمّد فعل الإطالة للإيحاء بقيمة الصلاة وبورعه وتقواه ؛فالمُتحيّل يسعى إلى أن يُثبت في الأذهان أنّ الصلاة كلّما كانت طويلةً و«مُنْهِكَة» كانت قادرة بفعل معجزاتها على درء الطوفان، فقد «**قام إلى الركّعة الأولى فانتصب انتصاب الجزع حتى شكوا وجع الضّلع**» وعن طريق هذه الحيلة الفعلية المغلّفة بأستار الدين تمكّن المُتحيّل من الانسلال بعد أن حقّق وطره فترك القوم ساجدين وفرّ مُعَوِّلاً في ذلك على الوهم الذي رسّخه في أذهان القوم «**حَتَّى ظَنُّوا أنّه هَجَدَ**».

ويُعَوِّلُ المُتحيّل كذلك لإنجاح حيلته على غفلة السّامعين «السّاجدين» وعلى سذاجتهم في مقابل دهائه فبعد أن نفّذ حيلته ينسلّ من بين الحاضرين يقول عيسى بن هشام «**وَأَوْمَأَ إِلَيَّ فَأَخَذْنَا الوَادِي**

وتركنا القومَ سَاجِدِينَ لاَ نَعْلَمُ مَا صَنَعَ بِهم الدّهر».

إنّ أفعال المكدّين تبيّن عمق قدرتهم على حسن اختيار الفعل المناسب والممارسة المناسبة لكلّ مقام «تحيّل»؛ فالمتحيّل يتقلّب حسب المقام ومقتضياته، فيبدو حريصا كلّ الحرص على التّناسب بين مقام الصّلاة ومقام الممات وبهذا التّلوّن تمكّن المكدّي من تحصيل رزقه وإشباع شهوته دون عناء والحصول على طلبته.

2 - إستراتيجية التنكُّر:

إذا كان فعل التنكّر وسيلة للتّحيل ومقوّما لضمان نجاح الحيلة فكيف يخدم هذا السلوك الحيلة وما الأساليب التي يعتمدها المتحيّل للإيقاع بالمتحيّل عليه؟

2-1 - الإغراء في الخطاب المخادع:

انبنت حيلتا الإسكندريّ في قصّتيّ المقامة الموصليّة على الإغراء[9]، وآلياتها خلق واقع وهميّ أمام المتحيّل عليه يحرّك فيه رغباته المعلنة بانحسار السّيل عن القرية في القصّة الثّانية أو الرّغبات المكبوتة في رجوع الميت إلى الحياة في القصّة الأولى، ويدفع عائلة الميت وأهل القرية إلى السّقوط في ذلك الواقع الوهميّ المتضمّن إمكانية مّا لتحقيقها من أجل السّيطرة على المتحيّل عليه ووضعه تحت سيطرة المتحيّل. حيث يعمد المتحيّل في ممارسة حيلته إلى شدّ انتباه المتلقي عبر المظهر و السلوك وذلك حسب المشهد الذي تسير فيه الحيلة، فالبطل المكدي في المقامات ينسج خيوطه بكل إتقان فيضع لنفسه شخصية وهميّة تبعده عن حقيقته فيتخذ لنفسه «قناعا» يرافقه حسب مقتضيات الأحداث فيختفي المتحيل وراء مظهر جديد زائف ويتقمص دورا ثانويا به يحقّق منطق الحيلة وهي إستراتيجية يسلكها المكدي ليحقق فعل التحيل ويكسب قوته ويسلب المال من الجيوب.

2-2 - تزييف المرجع:

من بين المعاني التي يحويها فعل «كذب» الإيهام أو التّوهّم وهل يعني التوهّم أو الإيهام غير التّعامل مع مرجع زائف نظنّ انّه المرجع الحقيقيّ؟[10] ويظهر أنّ المُتحيّل في المقامة الموصليّة يُعوّل كثيرا على هذا المكر المرجعيّ[11]، فقد تلاعب محتال الهمذانيّ بالسّياق الذي جمعهم بالمتحيّل عليه، وإلى تبديل محتوياته وتغييره ليربكوا انتباههم ويشتّتوا تركيزهم لتوجيه ردود أفعالهم الوجهة التي يريدها هذا المُتحيّل.

ومن بين أهمّ أنواع الزّيف المرجعيّ التي يُمارسها المتحيّل هو تزييف هويّته ومدّ خصمه بمعلومات خاطئة[12].

وقد يتمّ تزييف المرجع بانتحال المتحيّل شخصيّة أخرى ليست هو على كلّ حال، كأن يدّعي المتحيّل معرفته بالضّحيّة[13].

يشيع في المقامة هذا النّوع من الاحتيال القائم على تزييف الهويّة وتقديم خطاب مخادع، همّه مراوغة المتحيّل عليه واستبدال الحقيقة المرجعيّة التي تربطه بالطرف المقابل بحقيقة جديدة لا يملك المعرفة الكافية بها، و لا يقدر بالتالي على تفكيكها تفكيكا صحيحا، مثلما قدّم الإسكندريّ نفسه لأهل القرية على أساس أنّه طبيب،

وقد دعا محتالو المقامات أتباعهم في سياقات أخرى إلى إنتاج خطاب كاذب قائم على تزييف هويّاتهم حتى يتمكّنوا من التّغلّب على خصومهم، من ذلك ما دعا إليه «طفيل العرائس» في إحدى وصاياه حيث يقول «.. إذا دخلت عُرُسًا فلا تلتفت تلفّت المريب، فإن كان العُرسُ كثير الزّحام فَأْمُرْ، و انْهَ و لا تنظرْ في عيون أهل المرأة و لا في عُيون أهل الرّجل، ليَظُنّ هؤلاء أنّك من هؤلاء، ويظنّ هؤلاء أنّك من هؤلاء..»[14].

وقد يطوّر الخطاب المُخادع من قدراته على تزييف المرجع حين يقدّم المتحيّل نفسه لخصمه في صورة الكائن الخارق المتعالي ذي القدرات العجيبة طمعا في إخضاعه له إخضاعا تامّا و أملا في التمكّن من السيطرة على ردود أفعاله وتسييره حسب الوجهة التي يريدها المتحيّل، وهو نوع من الزّيف الذي لا يفعل إلاّ أن يقوّي روح المرح في النّصّ وأن يُولّد الضّحك والهزل[15].

ففي المقامة الموصليّة يدّعي الاسكندريّ أنّه طبيب و إمام وينتج خطابه من تحت هذا القناع ولذلك تظهر عمليّة تزييف الهويّة عبر بناء خطاب المُتحيّل على أساس المرجع الجديد الذي اختلقه .

3-2 - المغالطة المرجعية:

بالعودة إلى اللّسان نجد أنّ مادتيّ (حَوَلَ) و(كَذَبَ) تلتقيان في معنى الإيهام بحقيقة جديدة ليست هي الأصليّة وهو ما يعني أنّ جوهر «الحيلة» أو «الكذبة» هو الخداع أو المغالطة. وقد نظرنا فيما سبق إلى الوجه[16] الأوّل من وجوه «الخطاب الكاذب»، وهو ما سمّته آمنة الرّميلي بـ «تزييف المرجع» أو «تزييف الحقيقة المرجعيّة»[17]. وتتمثّل تلك الحقيقة في مكوّنات السيّاق المقاميّ الذي تتحرّك داخله أطراف التّلفّظ و تنشىء خطابها فيه، وفق مجموعة من المعلومات يتقاسمها الطّرفان وتمثّل قاسمها المشترك الذي يفكّكان ضمنه ما يصل إليهما من رسائل و

يتجاوبان عبر مجموعة من القوانين اللّغوية التي يستندان إليها معًا وتحقّق ما نسمّيه بعمليّة الفهم»[18].

إنّ المقصود بالمغالطة المرجعيّة هو تعويض المتحيّل حقيقة بحقيقة أخرى في غفلة من المتحيّل عليه... ويسمح هذا الملمح من ملامح «الخطاب المخادع» في توليد كثير من مواطن الفجاءة والغرابة والتّطريف، دون أن يتفطّن، إلى سياق مرجعيّ مزيّف بديل من السّياق الحقيقيّ. والسّبب في ذلك واضح وهو أنّ السّياق البديل يوفّر المتحيّل فرصة أقوى لإنجاز فعل التّحيّل[19]. فالإسكندري استطاع أن يُربك السّياق المرجعي للمتحيّل عليهم أهل الميّت بأن حوّل مقام الحزن والبكاء الى مقام أمل ورجاء واحتمال وجعل سياق الموت غيبوبة عارضة هو القادر على تحويلها إلى وعي، وأسلوبه في ذلك القدرة على إرباك المتحيّل عليه وتشتيت انتباهه وصدّه عن كلّ إمكانيّة للتّركيز أو للصّفاء الذّهنيّ فإذا في اليد الميتة نبض حياة وإذا بالجثّة الباردة غفوة نوم.

مثّل التّلاعب بالسّياق أو بالمقام أو بالمرجع في المقامة الموصليّة منفذا مهمًّا من منافذ الحيلة وأنجز ضمنه الخطاب المتحيّل أهمّ وظائفه، وبه حقّق السّرد في أدب الحيلة في المقامة جماليّته المخصوصة القائمة على المراوغة والمفاجأة والتّحوّل الدّائم[20].

ولتكتمل شروط الحيلة وتتحقّق «المثاليّة» ولا تترك منفذا للخصم يأتيه منه الشّكّ، قد رفد خطابه الكاذب بمجموعة من المؤكّدات تقوّي من حقيقة الهويّة الجديدة وتحمل الطّرف المقابل على الاعتقاد في حقيقتها وتخرجه بالتّالي من سياق مرجعيّ أوّل هو أهل ميّت مفجوعين وكون المخاطب طبيباً خارقاً قادراً على إحياء الموتى، فيتأسّس بموجب هذه المعادلة الجديدة حوار مخصوص بين المتحيّل والمتحيّل عليه قوامه الأمر والنّهي والتّذكير والتّعليم والنّصح والإرشاد والوعيد وتبنى في ضوء ذلك حجج ملاوصة أو «حجاج ملاوص»[21]. بما أنّها حجج بدلا من أن تؤدّي إلى الحقيقة الظّاهرة التي يَدَّعي الخطاب الكاذب الدّفاع عنها، تؤدّي إلى حقيقة ضمنيّة هي مقصد المُتكلّم الأصليّ والحقيقيّ[22].

ففي القصّة الأولى من المقامة الموصليّة استدعى المقام شخصية جماعية تجسدت في أهل ميت يتأهبون لدفنه وهم في حالة

من الحزن الشّديد فادّعى الإسكندريّ أنّه قادر على إعادة الروح إليه وأنّ ميّتهم ليس ميتا وإنّما هو حيٌّ ف «**قد علته سكتة**».

إنّ هذا التّقمّص لدور الطبيب هو الذي مكّنه من صياغة حيلته وإنجاحها بانطلاء الحيلة على أهل الميت وطمّعهم في أنّه قادرٌ على إعادة الروح إليه ولكن المُتحيّل كان أدهى وأحيل إذ وظّف حرقة الأهل على ميّتهم وشدة حزنهم عليه واعتقادهم في إمكانية إعادة الروح إليه فحوّلهم إلى فريسة، وحوّل القريةَ بأكملها إلى ضحيّة يتنافس أهلُها في إكرام هذا المُتحيّل «المعجزة» يقول: «**انثالت علينا الهدايا من كل جار حتى ورم كيسنا فضة وتبرا**».

أما في القصة الثانية فقد تستر أبو الفتح في زيّ واعظ دينيٍّ تقيٍّ وَرِعٍ و«وليٍّ صالح» من أولياء الله ذوي الكراماتً الذينَ تتحقّق بفضلهم وتقواهم معجزاتُ الله في حين أنّ باطنه فسقٌ (رغبته في الزواج من الجارية العذراء).

فالمُتحيّل يُوغل في تقمّص دوره من خلال إطالته في الرّكوع والسّجود حتى ينال مبتغاه ولذلك تلونت شخصيّته ألوانا شتّى وازدوجت حقيقته بين ولي صالح وطبيب ماهر وتقي واعظ. وهذا التلون يحمله هدف واحد يجري وراءه المكدي ويسعى إليه سعيا حثيثا هو التّمويه والمغالطة حتى يحقّق مأربه. فقد وضع المُتحيّل لنفسه خطة في الحياة مدركا أنها السبيل إلى الحكمة وجوهر النجاح ومنبع الأموال وفي عرفه ليس الخطر في فقد المال وإنما الخطر، كلّ الخطر، في فقد ما به يحتال ليحصل هذا المال ولعلّ نجاح الحيلة في عرف المكديين تحصيل حاصل باعتراف الإسكندريّ ذاته مجيبا ابن هشام السّائل عن كيفيّة تدبّر الحيلة «**فقلت أين نحن من الحيلة؟ فقال يكفي الله**» وهذا القناع الذي يتستر به المكدي لا يراوغ به القارئ لأنّه قد أخبر في الخطاب سلفا أنّه مقبل على حيلة بعد أن سلب اللّصوص قافلة ابن هشام وصفيّه الإسكندري يقول: «**وملكت علينا القافلة وأخذ منّا الرحل والراحلة**»، بل إنّه يرتديه للضحية التي لا يعوّل على جهلها لإنجاح الخطة وتحقيق الهدف فقط بل يعول كذلك على تبرّزه في الحيلة فهو أستاذ مثلما يقول في بعض المقامات أو مثل قوله في هذه المقامة شعرا:

لاَ يُبْعِدُ اللهُ مِثْلِي وَأَيْنَ مِثْلِي أَيْنَا
للهِ غَفْلَةُ قَوْمٍ غَنِمْتُهَا بِالهُوَيْنَا
اِكْتَلْتُ خَيْرًا عَلَيهِمْ وَكِلْتُ زُورًا وَمَينًا»

فالمكدي يصرح بأن نمط حياته وعيشه يقوم على التّصيد ،عدّته في ذلك الصبر والتؤدة والغدر والتّمويه وهذه كلّها أقنعة توظّف لإنجاح الحيلة؛ فغفلة الآخر في مقابل فطنته تمثّل كلّها مساعدات تساعده في كسب ثقة الجماعة وانطلاء الحيلة عليهم.

لقد تمكّن المكدّي استنادا إلى منطق الأقوال والأفعال وسلوك التنكر وتزيف المرجع والمغالطة من السيطرة على الطرف المقابل لكسب ثقته عن طريق فصاحة القول وخبرة الفعل وصورة التقوى والورع ولهفة الآخر على إبطال المصيبة وكف النكبة، فانطلت الحيلة على المُتحيّل جماعة كانوا أو قرية.

وانطلاقا من هذه المقامة بقصّتيها يمكن تصنيف صور الاحتيال. فأين تكمن طرافة الحيلة؟ هل في منطق أقوالها وحركية أبطالها أم في تصويرها لحياة المكدين ومغامراتهم وطرق احتيالهم؟

3 - صور الاحتيال:

إنّ المتأمّل في القصّتين الواردتين في المقامة الموصليّة، يلاحظ تشابُهَا في جَرَيَان الحيلة، فكلتا الحيلتين قام بهما الاسكندري، وكان ابن هشام يُرافقُه ولا يُشاركُه في تدبر الحيلة وابتداعها بل يُشاركه الغنيمة ومتعةَ النّجاح. وقد وردت الشّخصيّة المتحايلة في القصّتين متلوّنة متقنّعة بجملة من الأقنعة، وتصنّعت أساليب اللّغة، واصطنعت من المهن والصنائع وتدبرت من المهارات وادّعت جملة من المبادئ والأهداف.

1-3 - المغالطة المرجعية:

إن المتحيل في مقامات الهمذاني نراه دائم السفر دائب البحث عن «الصيد»، يترصّد الفريسة عارفا بمواطنها مدّربا على معرفة أحوال كلّ ضحية خبيرا بمواطن «الصيد الغثّ من الصيد السمين». وهذا ما يميز الاسكندري في القصّتين ؛ فقد صنع الحيلة ولعب دور المُتحيّل الفرد ، أمّا المُتحيّل عليه فقد تعدَّدَ وتنوّع فكان في القصّة الأولى من المقامة أهلَ ميّت «قد كوى الجزع قلوبهم» و«شقت الفجيعة جيوبهم» و«نساء قد نثرن شعورهن يضربن صدورهن»... ففي هذا الجوّ الجنائزيّ المفعم بالحزن والسّواد ينتهز المكديُّ فرصة ويجد في الجماعة المكروبين بهول الفقد والمصاب الجلل «سخلة».

وهذا الجو الحزين نقله لنا ابن هشام باعتباره العينَ الرائيةَ التي تصف هذا الفضاء الذي بدا له، وهو من طلب من من

الحزن الشّديد فادّعى الإسكندريّ أنّه قادر على إعادة الروح إليه وأنّ ميّتهم ليس ميتا وإنّما هو حيٌّ ف «**قد علته سكتة**».

إنّ هذا التّقمّص لدور الطبيب هو الذي مكّنه من صياغة حيلته وإنجاحها بانطلاء الحيلة على أهل الميت وطمّعهم في أنّه قادرٌ على إعادة الروح إليه ولكن المُتحيّل كان أدهى وأحيل إذ وظّف حرقة الأهل على ميّتهم وشدة حزنهم عليه واعتقادهم في إمكانية إعادة الروح إليه فحوّلهم إلى فريسة، وحوّل القريةَ بأكملها إلى ضحيّة يتنافس أهلُها في إكرام هذا المُتحيّل «المعجزة» يقول: «**انثالت علينا الهدايا من كل جار حتى ورم كيسنا فضة وتبرا**».

أما في القصة الثانية فقد تستر أبو الفتح في زيّ واعظ دينيٍّ تقيٍّ وَرِع و«وليٍّ صالح» من أولياء اللّهً ذوي الكراماتً الذيَن تتحقّق بفضلهم وتقواهم معجزاتُ اللّه في حين أنّ باطنه فسقٌ (رغبته في الزواج من الجارية العذراء).

فالمُتحيّل يُوغل في تقمّص دوره من خلال إطالته في الرّكوع والسّجود حتى ينال مبتغاه ولذلك تلونت شخصيّته ألوانا شتّى وازدوجت حقيقته بين ولي صالح وطبيب ماهر وتقي واعظ. وهذا التلون يحمله هدف واحد يجري وراءه المكدي ويسعى إليه سعيا حثيثا هو التّمويه والمغالطة حتى يحقّق مأربه. فقد وضع المُتحيّل لنفسه خطة في الحياة مدركا أنها السبيل إلى الحكمة وجوهر النجاح ومنبع الأموال وفي عرفه ليس الخطر في فقد المال وإنما الخطر، كلّ الخطر، في فقد ما به يحتال ليحصل هذا المال ولعلّ نجاح الحيلة في عرف المكديين تحصيل حاصل باعتراف الإسكندريّ ذاته مجيبا ابن هشام السّائل عن كيفيّة تدبّر الحيلة «**فقلت أين نحن من الحيلة؟ فقال يكفي الله**» وهذا القناع الذي يتستر به المكدي لا يراوغ به القارئ لأنّه قد أخبر في الخطاب سلفا أنّه مقبل على حيلة بعد أن سلب اللّصوص قافلة ابن هشام وصفيّه الإسكندري يقول: «**وملكت علينا القافلة وأخذ منّا الرحل والراحلة**»، بل إنّه يرتديه للضحية التي لا يعوّل على جهلها لإنجاح الخطة وتحقيق الهدف فقط بل يعول كذلك على تبرّزه في الحيلة فهو أستاذ مثلما يقول في بعض المقامات أو مثل قوله في هذه المقامة شعرا:

لاَ يُبْعِدُ اللّهُ مِثْلِي وَأَيْنَ مِثْلِي أَيْنَا
لله غَفْلَةُ قَوْمٍ غَنَمْتُهَا بِالهُوَيْنَا
اكْتَلْتُ خَيْرًا عَلَيهِمْ وَكِلْتُ زُورًا وَمَينا»

فالمكدي يصرح بأن نمط حياته وعيشه يقوم على التّصيد ،عدّته في ذلك الصبر

والتؤدة والغدر والتّمويه وهذه كلّها أقنعة توظّف لإنجاح الحيلة؛ فغفلة الآخر في مقابل فطنته تمثّل كلّها مساعدات تساعده في كسب ثقة الجماعة وانطلاء الحيلة عليهم.

لقد تمكّن المكدّي استنادا إلى منطق الأقوال والأفعال وسلوك التنكر وتزيف المرجع والمغالطة من السيطرة على الطرف المقابل لكسب ثقته عن طريق فصاحة القول وخبرة الفعل وصورة التقوى والورع ولهفة الآخر على إبطال المصيبة وكف النكبة، فانطلت الحيلة على المُتحيّل جماعة كانوا أو قرية.

وانطلاقا من هذه المقامة بقصّتيها يمكن تصنيف صور الاحتيال. فأين تكمن طرافة الحيلة؟ هل في منطق أقوالها وحركية أبطالها أم في تصويرها لحياة المكدين ومغامراتهم وطرق احتيالهم؟

3 - صور الاحتيال:

إنّ المتأمّل في القصّتين الواردتين في المقامة الموصليّة، يلاحظ تشابُهًا في جَرَيَان الحيلة، فكلتا الحيلتين قام بهما الإسكندري، وكان ابن هشام يُرافقُه ولا يُشاركُه في تدبر الحيلة وابتداعها بل يُشاركه الغنيمة ومتعةَ النّجاح. وقد وردت الشّخصيّة المتحايلة في القصّتين متلوّنة متقنّعة بجملة من الأقنعة، وتصنّعت أساليب اللّغة، واصطنعت من المهن والصنائع وتدبرت من المهارات وادّعت جملة من المبادئ والأهداف.

3-1 - المغالطة المرجعية:

إن المتحيل في مقامات الهمذاني نراه دائم السفر دائب البحث عن «الصيد»، يترصّد الفريسة عارفا بمواطنها مدّربا على معرفة أحوال كلّ ضحية خبيرا بمواطن «الصيد الغثّ من الصيد السمين». وهذا ما يميز الاسكندري في القصّتين؛ فقد صنع الحيلة ولعب دور المُتحيّل الفرد، أمّا المُتحيّل عليه فقد تعدَّدَ وتنوّع فكان في القصّة الأولى من المقامة أهلَ ميّت «**قد كوى الجزع قلوبهم**» و«**شقت الفجيعة جيوبهم**» و«**نساء قد نثرن شعورهن يضربن صدورهن**»... ففي هذا الجوّ الجنائزيّ المفعم بالحزن والسّواد ينتهز المكديُّ فرصة ويجد في الجماعة المكروبين بهول الفقد والمصاب الجلل «سخلة».

وهذا الجو الحزين نقله لنا ابن هشام باعتباره العينَ الرائيةَ التي تصف هذا الفضاء الذي بدا له، وهو من طلب من الإسكندري أن يَحتالَ لهما طلبًا للرّزق بعد أن فَقَدَا المالَ والمتاع، فضاءً مستحيلَ الحيلة يَحْرَمُ الصّيدُ فيه، ولذلك فإنَّ الفضاء الخارجيّ للجماعة بدا «مَلْعبًا»

نهبوا أو المكيدة التي بها سلبوا وإنما يقدم لنا جملتين تخبران أنّ الرّجلين كانا خاليي الوفاض من كلّ متاع الدنيا فـ «**ليس لهما عقد على نقد**» (المقامة البغدادية) فقد «**ملكت عليهم القافلة وأخذ منهم الرحل والراحلة**»، ومن كان هذا حاله وهو في قرية فإنّ الجوع والإفلاس هما دافعاه القويّان للاحتيال لذلك كان الدخول مباشرة في تنفيذ الحيلة بلا سؤال أو استفسار فما حاجة الإسكندري إلى ذلك فالأمر واضح والمكان المحزون يحمل أفضل الإجابات والوقت ضيّق لا يحتاج إلى الاستفسارات فوجب التنفيذ فورا ولذلك كانت غريزة الأكل الدافع الأول فالجوع والافلاس هما اللذان دفعا بالإسكندري أن يضع الحيلة وراء الحيلة والخطة وراء الخطة للكسب.

4-2 - الشـهوة:

إنّ الدافع في القصة الثانية للحيلة هو «القرم» لأكل اللحم و«الشهوة الجنسية» لذلك كان القربان بقرة وجارية عذراء فبعد أن جمع من المال ما تيسر حمله وجمعه باشر الإسكندري إلى حيلة أخرى تشبع نهمه وتحقق «شبقه» لقوله: «انسللنا هاربين حتى أتينا قرية» فكأنّ رحلة المكدي في المكان إنّما هي رحلة البحث عن الاحتيال يستحيل البطل فيها إلى مهرج عظيم يعرض أعاجيبه على الدنيا في مشارقها ومغاربها «**وأصبح الارتحال سبيلا إلى تعلم الحيلة وتدبرها في أصقاع أخرى**».

فهل حقا الجوع والإفلاس هما الدافعان الحقيقيّان لفعل التّحيّل في هذه المقامة أم أن هناك أبعادا أخرى يمكن استخلاصها لفعل التكدية؟

5 - أبعاد فعل التحيل:

عاش البطل المكدي في المقامات عامة تجربة مثقلة بالهموم امتحن أثناءها الدهر والناس وتبصر أخلاقهم وطباعهم فجاءت المقامة ترجع على نحو من الأنحاء أصداء انكسار عاشه إنسان القرن الرابع للهجرة وخاصة مثقف العصر فانهارت القيم وطغت قيم المال على كلّ القيم مما آل إلى تدهور سياسيّ وانهيار اجتماعيّ ممّا ولّد فكرة التّحيل ملاذ كلّ عاجز عن تحقيق المال والجاه ،ولذلك سعى المكدي إلى التّحيّل بشتّى الطرق والوسائل هاجسه الكسب وغايته تحقيق المصلحة الفردية .

5-1 - الأبعاد الاجتماعية:

لقد كان الجوع والنّهب اللّذان تتعرّض لهما بعض الطّبقات الاجتماعيّة الفقيرة

والمحرومة دافعا فعّالا لفعل التّحيّل فغدت الكدية وسيلة كل متحيّل وكلّ جائع مسلوب ليسدّ رمق جوعه لذلك كانت حياة المكدّين محفوفة بالمخاطر وبعدم الاستقرار تعرّض فيها المكدّي إلى الخوف وإراقة ماء الوجه وهتك حرمة كبريائه سعيا نحو تنفيذ حيلته بإحكام وذلك ما حدث مع الاسكندري وابن هشام في «المقامة الموصليّة» فأضحت الحيلة حلاّ جذريّا لتردّي الأوضاع في المجتمع ووسيلة ممكنة لكسب المال. فالمكدّي واع بمصير الفقر والجوع ومدرك لمعنى الحرمان لذا رأى في الكدية ملاذه وفي الحيلة نمطا يقلب به الأوضاع ويحوّل فقره إلى غنى وجوعه إلى شبع وتقواه إلى فسق ومجون.

إن رغبة البقاء أملت عليه نمط التّكدية وسيلة حياة وفلسفة في الوجود ولا يتحقّق البقاء إلاّ بالمال والنّوال، فالمال هو القيمة الوحيدة التي تحقّق سعادة المُتحيّل الّذي أقصى كلّ القيم ولم يراع شعور المتحيّل عليه وظروفه ولم يرأف بحاله ممّا يؤكّد تدهور القيم والأخلاق والدّين وذلك ما حصل في نهاية المقامة حين خرج الإسكندري وابن هشام وتركا القوم ساجدين لا يعرفان ما حلّ بهم وراء كل ذلك يكمن الجوع الذي استفحل في أخلاق المجتمع ، والّذي حوّل قيم الكرم والضّيافة إلى نهب وسلب ولصوصيّة وسخرية في عصر سادت فيه الفوضى وضاعت معالم القيم وسط زحام أقنعة أهل الكدية.

2-5 - الأبعاد الدينية:

إنّ المتأمّل في المقامة الموصليّة يلاحظ حضور معجم الورع والتّقوى - «**يا قوم اتّقوا الله**» و«**صلّوا خلفي ركعتين**» و«**يا قوم احفظوا أنفسكم لا يقع منكم في القيام كبو أو في الركوع هفو أو في السّجود سهو**»- الّذي انحرف إلى الحيلة والكدية ممّا يدلّ على أن انحراف القيم لم يشمل البعد الاجتماعيّ بل إنّه امتدّ إلى الوازع الدّيني فانحرفت أخلاق المكدين وأضحى المأتم رمز القداسة مكانا للاحتيال وفضاء ممكنا للكسب وتغدو فريضة الصّلاة بقدسيتها فرصة ممكنة للنّجاة بعد تنفيذ الحيلة.

فهذا التّراجع للمنظومة الدينّية كان دافعه المال الّذي أصبح ركنا هامّا بل شرطا من شروط الجاه في ذاك الزمن الذي «**أصبح فيه الدينار إماما**» يركع له و يبذل ما بوسعه أن يبذل حتى ولو اقتضى الأمر الاعتداء على حرمة الدين. وبذلك أصبح الدين جزءا من نظام جديد ورؤية جديدة

للكون «أصبح شعائر تمارس في ظل فكرة أشمل هي النفاق بل أصبح الدين الجديد عند المكدي هو دين النفاق والرياء»(23).

إن الميزان القويم لقياس قيمة الإنسان هو ميزان المال ،فبالمال تحقق السعادة واللذة.

3-5 - الأبعاد الأدبية:

هكذا إذن تشكّل مفهوم الكدية عبر الزّمن، ليصل إلى درجة من التطور استغلها الهمذاني لإقامة أثره الإبداعيّ. فكانت التكدية آلية استخدمها لبلوغ مآربه، كما استغلها لتشكيل نمط أدبي خاص كشف فيه عن قيمة فن التكدية بأسلوب فنّي بارع خارق نابع عن عمق الإحساس بمظاهر انهيار قيم المجتمع. فأصبحت الحيلة ملاذ كلّ مكدّ ذاق الآلام وتجرّع الحرمان وأراد أن ينتقم لغدر الزمان. ولعلّ وراء هذا كلّه تكمن رؤية الهمذاني لهذا الواقع المرير، واقع جعله يسخر من أبطاله تارة ويصمت تارة ويقهقه تارة أخرى. فالهمذاني قد تأمل الواقع وصاغه في شكل أدبي فني سعى فيه إلى صنع حيل على لسان شخوصه، حيل تمكن أبطال أهل الكدية من البقاء والكسب، ولعله بذلك ينشد بقاء حيلة الكتابة أيضا. فالأدب صناعة أيضا ومورد للكسب كما أنّه ضامن للبقاء والخلود. وبفضل ما اكتسبه الهمذاني من فصاحة وبلاغة وعلم وذكاء وفطنة ، تمكن من استمالة القارئ ، كما استطاع أن يكسب لأثره قيمة أدبية خالدة في شكل فني طريف وعلى السنة أبطاله المكدين.

خاتمـــة:

يتبيّن من دراستنا للمقامة الموصلية أن المكدّي قد شكّل الحيلة تشكيلا تداوليّا وجماليّا فحقّق المتعة للقارئ وبيّن الغاية من وضعه المقامة ، وظّف العديد من الأساليب البلاغيّة والتركيبيّة والقصصيّة لتشكيل الحيلةواستغل نفسيّة المتحيّل عليه وسعى إلى تطويعه تطويعا انفعاليّا وعاطفيّا مستغلا الأحزان والمصائب مسرحا لتنفيذ حيله وتعطيل ملكة العقل ليسيطر عليه نظرا لما يتمتّع به من ذكاء ودهاء وقدرة على تصيّد الفرص وفراسة بمعرفة أحوال العباد ونفسياتهم باللعب على تخوّفاتهم وأحلامهم و إثارة الأحاسيس المربكة والمفرحة في آن والتنكّر بالقيم والأعراف الأخلاقيّة المشتركة فيشكّك فيما لا يمكن الشكّ فيه، وعموما الحيلة متنوعة في المقامة وإستراتيجيّاتها متعدّدة.

الهوامش

(1) بديع الزمان الهمذاني، المقامات، دار صادر، بيروت.

(2) باحث من تونس.

(3) Thouraya Ben Amor Ben Hamida، Le jeu de mots chez Raymaund Queneau، Faculté des lettres et sciences humaines de Sousse، Imprimerie de la république Tunisienne،2007،p.55.

(4) آمنة الرّميلي الوسلاتي، «الحيلة وسياسة الكتابة في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري»، مجلة موارد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة عدد 11، سنة 2006م، ص ص 81-115.

(5) Henri morier،Dictionnaire de poétique et de rhétorique، puf،1989،pp86-97.

(6) آمنة الرّميلي الوسلاتي، الحيلة في أدب الهامشيّين، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة - تونس، 2013م، ص 271.

(7) الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 136.

(8) آمنة الرّميلي الوسلاتي، الحيلة في أدب الهامشيّين، ص 258.

(9) الإغراء هو جعل الشيء ملتصقا بشيء آخر لافكاك منه، فـ «غري به: لزق به ولزمه، انظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 16 مادة (غ،ر،ا).

(10) آمنة الرّميلي الوسلاتي، الحيلة في أدب الهامشيّين، ص 252.

(11) نفسه.

(12) لا نتحدّث عن الخطأ في مفهومه العادي، وإنّما عن الخطأ الذي يدخل في تركيب الحيلة ويبني أجواءها، نفسه.

(13) آمنة الرّميلي الوسلاتي، ص 252.

(14) التطفيل، فصل «وصايا الطّفيليين»، ص 129.

(15) آمنة الرّميلي الوسلاتي، الحيلة في أدب الهامشيّين، ص 254.

(16) نفسه، ص 255.

(17) آمنة الرّميلي الوسلاتي، الحيلة في أدب الهامشيّين، ص 255.

(18) نفسه.

(19) نفسه، ص 256.

(20) نفسه، ص 257.

(21) Samir Mestiri ،lironie chez Gary-Ajar، imprimerie offecielle de la république tunisienne ،2008 ،p35.

(22) آمنة الرّميلي الوسلاتي، الحيلة في أدب الهامشيّين، ص 254.

(23) محمد القاضي، تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر - تونس، ص 108.

الخرافة من المفهوم إلى نظرية الوظائف

راشد فهد القثامي
(سعودي)

ماهيةُ الخُرافة:

لسنا مشغولين هنا في البحْث عنْ المعنى اللُغوي، والمعجمي للفْظة الخرافة، لكنَّنا سنبحثُ عنْ المعنى المصطلحي، والمُتعلقِ بالسرديات مِنْ جهة ربط المفهوم بالنقدِ السردي، وهُنا يربطُ الناقدُ العراقي عبدالله إبراهيم الخرافة عند العرب بالليل، في إشارتهِ إلى خرافةِ ألف ليلة وليلة، وهذا الربط ناجمُ عنْ قراءةٍ ثقافية للحكاياتِ الخرافية العربية في مسيرة الأدب العربي(1).

إنَّهُ يؤكدُ أنَّ للخُرافة مجموعة مفاهيم ومدلولاتِ قدْ ترْتبطُ بمجالاتِ مُختلفةٍ فضلاً عنَ المجال السردي، أما في معجم السردياتِ فلمْ نعْثُر على لفظة خُرافة بلْ وجدنا ما يُماثلُها ويوازيها وهي لفظةُ الخارق إذْ يتم تعريفِ الخارقِ في هذا المُعجم (الصادر بإشراف محمد القاضي) والخارق هو.. «مجموعة ظواهر التي تتدخَّل للقيام بحدث ما في العالم». وتكونُ هذه الظواهر على غيرِ ماألفَهُ البشر. ليستشهدَ صناعُ المعجم بكتابِ التوابعِ والزوابعِ لابن شُهيد الأندلسي، ولا يخفى على المتلقي

حضورَ هذهِ الخوارق في السردية العربية القديمة لما يتأكّدُ أنَّ مُصطلحِ خرافة ليس ثابتاً عندَ جميع الباحثين، فكل باحث يستعمل المصطلح الخاص به بحسبِ الدراسة والخلفية المعرفية، وهذا نجدُهُ في استخدام لفظة الخارق هنا بديلاً عنْ لفظةِ الخرافة(2).

بالإضافة إلى لفظتي خارق، وخرافي نجدُ كلمةَ عجيب أو عجائبي وهو ما يرد في نصِ قصصي مِنْ أحداثِ أو ظواهر خارقة لا يمكنُ تفسيرها عقليًا(3). ومثال ذلك (عجائب المخلوقات للغزويني)

هكذا تتعدَّد مدلولات المصطلح التي تعبرعن ماهية الخرافة ومعناها، وعندما نبحثُ في الدراسات التي طبقتْ على النصوصِ السردية التراثية العربية نلاحظُ أنَّ الباحثين استخدموا مصطلح عجائبي أوْ عجيب ومنهم المصطفى مويقين الذي يربطُ بين العجيبِ والواقع الاجتماعي، الذي يعتمدُ على محاكاة الواقع؛ لينطلقَ من ربطِ إفلاطون وأرسطو بين الأدب والواقع.

إنَّهُ يعرِّجُ على ربطِ تودروف الفنطازي بالتردُّد بينَ التوهم والواقع، وهكذا نستشفُّ أنَّ الباحثُ هُنا يريدُ إيجاد علاقةً ما بين الخوارق والواقعِ في حكاياتِ ألف ليلة وليلة؛ ليستعينَ بهذا الواقعِ في تفسيرهِ وتحليلهِ للعجائبي هُنا.

إنَّهُ يجعلُ الفنطازيا مُرتبطةً بعالم حقيقي فيه شخوصٌ مثلنا يوجدون بشكلٍ يتَّسمُ بالمُفاجأة أمام اللاتفسير، وهو لا يقفُ عندَ هذا فحسبَ بلْ يجعلُ الفنطازيا مُرتبطةً بالشعبي؛ بهدفِ الترغيبِ في الشيئ، والترهيبِ منه(4).

مِنْ خلالِ ما سبقَ نكْتشفُ أَهمية الربطِ بين العجائبي أوْ الخرافي أو الخوارق السردية بالواقع، وبالعالم الملموسِ وهذا بالتأكيد يجعلُ النص السردي حاملاً لغايةٍ ما، أوْ هدفًا ما يصِلُ إليهِ المتلقي والناقدُ الذي يريدُ تفسيرَ النص السردي.

إذاً فمؤلِّفُ ألف ليلة وليلة (مؤلف مجهول)كانَ بحسبِ هذه الوجهة يهدفُ إلى تبليغ رسالة في شؤونِ المُجتمع وأحواله مِنْ سياسة ودين ودولة، وهكذا يعتمدُ في التأثير على متلقيه بالاعتمادِ على العجائبي؛ لأنَّهُ أقربُ إلى النفس(5).

لا شكَّ في أنَّ التحليل، السابق لنص ألف ليلة وليلة مُرتبطٌ بخارج النصِ، وهذا ليس موجودًا عند النقاد الشكلانيين الروس، ومِنهمْ فلاديمير بروب الذين يعزلون النص عنْ محيطِه عندَ نقدِه، وهذا

بالطبعِ ينطبقُ على الحكايات الشعبية الحاملة لخرافاتٍ وخوارق.

أما سعاد مسكين فتجعل الحكاية العجيبة مرتبطة بهيمنةِ فعلٍ خارق في أساسهِ مُنزاحٌ عنِ التجربة المألوفة؛ ليولّدَ بانزياحه هذه الدهشةُ والغرابة، وبالطبع كُلُّ هذهِ الدهشة نتيجةٌ لتغير النفس بما خُفيَ سببه وخرجَ عنِ العادة(6).

لقد انطلقَ الباحثون في السردِ الخرافي منْ كونِ هذهِ الحكاياتِ الخارقة مُنحرفتاً عنِ الواقع المألوف؛ ليغدوَ هذا الانحراف كما نسميه مُنتجًا للدهشةِ والغرابة في نفسِ المتلقي.

إنَّ الحكاياتِ الخرافية لمْ ترْتبطْ بعالم السرد، بلْ سنجدُها في الآثارِ التي تدورُ حولَ الشعراء الجاهليين، ومثالُ ذلك أخبار تأبّطَ شرًّا، لتكونَ هذهِ الخرافة مُنبعثةً منَ المخيال الاجتماعي الذي هوَ في أساسهِ مكون للخيالِ الشعري(7).

إنَّنا سنطرحُ هنا سؤالاً نحاولُ منْ خلاله الكشف عنْ مدى ارتباط الخرافة بالحكاية الشفوية وهو.. هلْ الخرافي والعجائبي وترعرعَ في عالمِ الحكي الشفهي؟

لقدْ رأى الناقد سعيد يقطين عند مُعالجته لعتباتِ النص في روايةِ الجنية أنَّ القصيبي وضعَ كلمة حكاية لتكونَ عنوان حكاية من اختيار المؤلف، ليصفَ بعدَ ذلك الحكاية العجيبة في هذا السياق بأنَّها ذات بعد شفوي، والتي حينما ننتهي منها نُسلّمُ بعجائبيتها، ويربطُ هنا الناقد نهاية الحكاية الخرافية بعملية الانبهار من عوالمِها الغريبة والمدهشة(8).

إنَّنا منْ خلالِ العرضِ الذي قدمْناهُ عن آراءِ النقاد في مفهوم الخرافة، نلاحظُ مدى التفاوتِ بينَهم في تقديم دلالةً مُحدَّدةً للفْظة خرافة.

إنَّ هذا التباين مرجعُهُ للإشكالِ الاصطلاحي الذي لا نقرأُهُ في مجالِ السرد بالتحديد، بلْ يتجاوزُ إلى مجالاتِ واتجاهات النقد كاملةً.

عندما نطالعُ البحوث التي إشتغلتْ على الحكاياتِ نجدُ أصحابَها يكشفون عنْ الإشكالِ المصطلحي حول معنى كلمةِ خرافة ومدلولاتِها المتعدِّدة، ومنهم صالح الهزاع في بحثه «العجائبي في رواية الجنية».

لقد كشفَ الباحث عنْ عدم الثبات في استخدام المصطلح الذي يدلُّ على العجائبي والغرائبي والفانتاستيكي، وهوَ

يذكرُ أنَّ عدم الثبات هنا سببٌ مِنْ أسبابِ التأخرِ في دخولِ هذهِ المصطلحاتِ إلى المعاجم العربية،وأعتقد انه لا يوجد تأخر في تقديم مصطلح الخرافة، بل تباين لدى الدارسين عند تقديمهم للمصطلح (خرافة) ودلالاته.

لا شكَّ في أنَّ مفهومَ الخرافة قُدِّمَ بألفاظٍ متعدِّدة، وهذا ناتجٌ عنْ اختلافِ وجهاتِ الدارسين للحكاياتِ الخرافية، و ناتجٌ عنِ تعدد الترجماتِ التي تسبَّبَت في إشكالية عندَ تقديمِ أي مُصطلح، وهذا ما أكَّدَهُ الباحث(9).

إنَّ الحكاياتِ الخرافية ليست مُشكلةً مِنْ جهةِ مصطلحِها فحسب، بلْ حتى مِنْ جهةِ التطبيقِ والدراسة إذْ نجدُ نقادًا درسوا هذهِ الحكاياتِ العجيبة بوصفِها حكايةً أسطورية ومنهم الدكتور شفيع السيد الذي درسَ رواية أحلام شهرزاد لطه حسين تحتَ الاتجاه الأسطوري في الرواية العربية.

لقدْ استخدمَ طه حسين هنا الشخصيات الخارقة كالجان، وهوَ بذلك ينطلقُ مِنْ أنَّ هذهِ الرواية عجيبة تحاولُ تقديمَ الواقع، لا بوصفِها أسطورية تستجلبُ الأساطير الدينية القديمة مثل أسطورة صراع الآلهه عند اليونان وغيرها مِنَ الأساطير الموجودة في عالمِ الميثيولوجيا.

لوْ كانَ هُناكَ تداخل بينَ العالم الأسطوري والعالم العجيب فحريٌ بالناقد توضيح ذلك عندَ عرضهِ لهذهِ الرواية التي هيَ في أصلِها رواية تقوم على العوالم الخارقة، وهي في مُنطلقِها تبدأ مِنْ قصةٍ شعبيةٍ عربية أعني حكاية ألف ليلة وليلة.

هكذا يتضحُ مدى الإشكال الذي يحصلُ في نقدِ الروايات الخرافية مِنْ جهةِ تناولِ المصطلحِ ومن جهةِ التطبيق على هذا المصطلح والمفاهيم التي يحتويها(10).

لقد وصفَ بيير شارتيه الأسطورة بقوله.. «الأسطورة غالبًا ما تكون أسطورة الأصل تروي عنْ خلقِ وظهور البشر، وروابطهمْ الخاصة معَ بعضِ أنواع الحيوان، ومعَ الطبيعة عمومًا» مِنْ خلالِ القولِ السابقِ فإنَّ الأسطورة ترتبطُ بمعتقداتِ الجماعاتِ، وبما يؤمنون بهِ لذا فإنَّ شارتيه يؤكِّدُ على الاعتقاد المطلق الذي لا يقبلُ الاعتدال في الأحداث العجيبة في الأساطير عند تلك الشعوب المؤمنة بهذهِ الأسطورة، معَ ذلكَ فالملاحظ الأجنبي الذي ينظرُ إلى هذهِ الأساطير ينظرُ إليها بكونِها غير قابلةٍ للتصديقِ.

يَجتمعُ في الأسطورةِ طابعان بحسبِ وجهةِ شارتيه وهما..

1. أنَّها روايةٌ تخييليةٌ محكيةٌ عند البعض، وهمْ الذين لا يؤمنون، ولا يعتقدون بعوالمِها.
2. أما عند البعض الآخر فهي تاريخ ومحكي حقيقي صادق لا يقبلُ المناقشة وهذا عند المؤمنين بِها[11].

إنَّ الحكايات الخرافية، والروايات العجيبة لا تنطلقُ دومًا من أساس أسطوري، بلْ لها مُنطلقات أخرى أما لغرضٍ فني، أوْ لغرض التسليةٍ، هكذا تبدو الأسطورة ذات صبغة اعتقادية لذلك يعرفُها خليل أحمد خليلٌ بقوله.. «هي حكايةٌ عنْ كائنات تتجاوزُ تصوراتِ العقل الموضوعي، ومايميِّزُها عنِ الخرافة هو الاعتقادُ فيها»[12].

وما يميزُ الأسطورة عن الخرافةِ هوَ الاعتقادُ فيها، أي أنَّ الخرافةَ ليست موضعًا لمعتقدات جماعة منَ الجماعات، أوْ طائفة منَ الطوائف، وهنا يبدو الفرقُ بائنًا بينَ الأسطورة والخرافة، ولمْ يقفْ الأمر عند ذلك بلْ حتى الخرافة مفهومها غير ثابتٍ عند جميع النقاد في حقلِ السرديات.

معَ ذلك فثمَّةَ قاسَمٌ مشتركٌ يجمعُ بينَ الحكاياتِ الخرافية والأسطورة وهذا القاسم يتمثَّلُ في اللُغة التي تجمعُ جميعَ أشكال القول وأنماطه تحتها؛ لتكونَ عمليةَ بناء اللغة أهم المراحل التي تبني الأساطير والحكايات الخرافية.

لقد ربطَ أرنست كاسيرر بينَ الأسطورة واللُغة، وهو بذلك يجعل التكوين اللُغوي هو الحامل لتلك الأساطير، ويستشهدُ بالتشابهِ الذي يحدثُ بين الألفاظ في الأساطير اليونانية والهندية، هكذا نستطيع القول إنَّ اللُغة هيَ الشكل الخارجي الذي يلقى عناية مبدع القصة الخرافية أو ناسج الأساطير وكاتبها[13].

لقد أشارَ كارين أرمسترونغ إلى موتِ الأسطورة في ظلِّ الحضارة التي شهدتْها أوربا من بداية القرن التاسع عشر إلى اليوم، وهذا القول يحيلُنا إلى البعد التحرري ومحاولة الهدم والإقصاء التي يجري على الأفكار الدينية[14]، هكذا ترتبطُ الأسطورة بالمعتقدات والأفكار الدينية وتنمو فيها.

إذا كانَت اللُغةُ هيَ القاسم المشترك بين الأسطورة والخرافة، فهُنا سيحصل التوظيف الأدبي للخرافي في الحكاية، وأيضًا التوظيف الأسطوري، معَ ذلك فقد تم توظيف الأسطورة في النصوص الشعرية

وهذا يتَّضحُ عندَ أصحابِ مدرسةِ الشعر الحر، وفي هذا التوظيف تتجلى علاقة الذات بالموضوع، لتصوغَ الذات من خلالِ الشعر والأسطورة رؤيتها للعالم كما يذكر الدكتور عبد الحميد الحسامي في كتابه «مرايا العراف»[15] وقد قدَّمْنا في ما سبقَ رأي المصطفى مويقين في ربطه بين العجائبي والواقعي في الحكاية، وهكذا نستطيعُ القول إنَّ عملية التوظيف الأدبي عمليةٌ مشتركة بين الأسطوري والعجيب في عالم الرواية وعالم الشعر[16].

بعدَ أنْ تناولنا الخُرافةَ مِنْ جهةِ مفهومِها، فلا ريبَ أنَّ الحكايات الخرافية إنبعثتْ قديمًا وهذا يظهرُ عندَ البحث في الحكي التراثي، ولكنْ يربطُ أحدُ الباحثين ظهور الفانطازيا بتاريخِ بدايةِ الحركة الرومانسية، وهلْ لهذا الربطُ مُبرَّراته المقنعة؟ أم أنَّ الأمر لا يتجاوزُ محاولةً لإيجادِ علاقاتٍ بين الفانطازيا منْ ناحيةِ مفهومِها الذي يحيلُنا إلى اللاعقلي، وبين الرومانسي الذي يتَّجهُ بِنا في بعضِ مناحيه إلى نفسِ هذه الوجهة.

إنَّ دلالةَ كلمة رومانتيك مرتبطةٌ بما هو خاطئ ولاعقلي وفانطازي، وهذا يظهرُ في القصص التي كانتْ تُحكى في الموروث الأدبي القديم كما يرى ذلك الباحث بو شعيبِ الساوري[17].

إنَّنا لا نقفُ عند هذا التفسير فحسب بلْ رُبَّما تكونُ الرومانسيةُ هي، منْ أطلقتْ الخيال للكاتب، ومنحتْهُ الحرية المطلقة للإبداع، وهذا لمْ يكُنْ موجودًا في المذهبِ الكلاسيكي، وهاهنا نؤكِّدُ على قدمِ الحكاياتِ الخرافية، ولكن ظهور الرومانسية منحَت الكتاب مجالاً أوسع في كتابةِ الفنونِ الأدبية ومنها القصة[18].

الشكلانيون الروس وفلاديمير بروب:

إنَّ فلاديمير بروب منْ أبرزَ الشكلانيين الروس وقد قامَ بتحليلِ القصص وخصوصًا الشعبي وفقًا لمنهجهمْ الذي يقومُ بفصلِ العمل الأدبي سواءً أكان شعرياً أم سردياً عنْ عالمهِ الخارجي، وعنْ تجربةِ الكاتب.

يعتبر جيروم روجي التحليل البنيوي للمحكياتِ الوجه الآخر للتحليل البنيوي للشعرِ المنظوم، لكنَّهُ يرى أنَّ التحليل البنيوي تطَّورَ على يدِ فلاديمير بروب، وهذا التطورُ عائدٌ إلى منح تحليل الحكاية إطارًا شكليًا ثابتًا في جميعِ الحكايات، لذا يقول جيروم روجي أنَّ فلاديمير بروب بفضلِ نظريتِهِ إنحاز للشكلنة، وهو بهذا يهدفُ إلى إيجاد توليفةً منَ العناصرِ الدالة، وهي

قادرةٌ على تفسير تنظيم الشخصيات وفقَ الوظيفة التي تشغلُها[19].

لقد جعل آن موريل نظرية بروب تحتَ فصلٍ سمَّاهُ منطق الأفعال، وهنا إشارةٌ للصبغةِ المنطقية العلمية التي تكتسبُها نظرية فلاديمير بروب في علم السرد، بل لم يقِفْ عندَ هذا فحسب، فقد درس معَ هذهِ النظرية أعمال كلود بريمون وغريماس؛ ليجعلَ مرجعيةَ هذه الأعمال هيَ اللسانيات البنيوية التي تُسلِّمُ بأنَّ الحكاية هيَ تشاكلُ الجملة[20].

أما رولان بارت فيرى أنَّ بروب لايذهبُ بعيدًا في تعاطيهِ معَ الشخصيات بلْ يحِّولُها إلى نموذجٍ بسيط، وهذا النموذج البسيط لمْ يتأسَّسْ على علمِ النفس، ولكن على وحدةِ الأفعال التيَ تهبُها القصة للشخصيات، مثلاً «واهب الأشياء، مساعد شرير إلى آخره» وهكذا تُصبِحُ الشخصيات وفقَ هذا التحليل تحتَ التحليل البنائي للقصص، ولعلَّ بارت يحاولُ توضيحُ مفهوم الشخصية في هذا التعامل البروبي معها، أي أنَّها ليست الشخصية التي ندرسُها دراسةً نفسية، ذلك بوصفها واقعًا ملموسًا، بلْ بوصفها دالاً ينحازُ إلى التحليل البنيوي اللغُوي[21].

لقدْ نتجَ عنْ مدرسةِ الشكلانيين الروس كل أشكالِ المنهج البنائي، وهذا يظهر في السيمائياتِ، والتناص الذي جعلَ الدارسون انطلاقته تبدأ مِنْ مقارنةِ شكلوفسكي بين رواية ستيرن ودون كيشوت لسيرفانتيس، وقد استمرَّ هذا المنحى ليتطورَ على يدِ باختين في ما يُسمى الحوارية؛ لينتهيَ بالتناص على يد جوليا كرستيفا وهنا نضعُ أيدينا على التحولِ الذي أحدثهُ الشكلانيين الروسِ في مسيرةِ النقد الذي يكتسبُ صفته العلميةَ مِنْ داخلِ العمل الأدبي[22].

لمْ تقِفْ جهودُ الشكلانيين الروس عند هذا فحسب، بل يرى كاتي وايلز أنَّهم أدخلوا القصة والحكاية إلى النظرية السردية، وهذا بالطبع يكشف عنْ الدور بالغ الأهمية لهم في دراساتهم النقدية[23].

إذا كُنا نعتقدُ أنَّ أساس التحليل البنيوي للسردِ قامَ على يد الشكلانية الروسية، فإنَّ رولان بارت لهُ رأيٌ مختلفٌ، إذ يعتبرُهُ ضاربًا في القدم، وهوَ بهذا يعودُ إلى نقد أرسطو لفن الخطابة، وفن الشعر والعودةُ إلى اليونان هي مُجرَّد بحث عنْ مظاهر التحليل البنيوي للنص الأدبي في التراث الغربي، وذلك لأنَّ بارط في نفسِ سياقِ معالجته يقتربُ منَ الكلاسيكيين، ومن منظري الأجناس الأدبية.

لكنَّ بارت لمْ يتوقفْ عندَ البحث في مظاهرِ التحليل البنيوي في التراث الغربي، أو الإغريقي، بلْ تداركَ ذلك عندما ربطَ النقد الشكلي للسردِ بأعمالِ الشكلانيين الروس، وهو قد أشارَ إلى ترجمةِ تزفيتان تودوروف لهذهِ النصوصِ النقدية من الروسية إلى الفرنسية.

إنَّ رولان بارط يفيد منَ التنوع الموجود عند الشكلانيين الروس منْ نقاد وشعراء، وعلماء فلكلور، وقد جمعتْهم جميعًا فكرةٌ واحدة، وهي الاعتماد عند النقد على داخل العمل الأدبي فقط، دون النظر إلى خارجه وسياقاته التاريخية والاجتماعية[24].

يقولُ بيتر دي ميجر في سياقِ حديثِهِ عنْ نظريةِ الوظائف عند بروب.. «والمقصود بهذا هو المورفولوجيا بذاتها وليس الحكاياتِ الخرافية» وهكذا نعلمُ أنَّ هذهِ النظرية تصبُّ اهتمامها على الشكل ابتداءً منَ الأصوات والكلمة، وانتهاءً بالجملة[25].

إنَّ هذه النظرية بحسبِ الكلام السابق تنطلق منَ اللُغة وفاعلية علاقاتها الداخلية معَ بعضها البعض، وهذا يتَّضحُ في الوظائف التي توصَّلَ إليها فلاديمير بروب منْ خلالِ قراءة للحكاياتِ الخرافية الروسية، ليجعلَ البناء للقصة لا يقتصرُ على ما قرأه بروب بل يكونُ شاملاً لجميعِ الحكاياتِ الخرافية في جميع الآداب.

إنَّ نظرية بروب تقومُ على إيجادِ عناصرَ ثابتة وهذهِ العناصر هيَ الأصلِ تنبعثُ منَ المعالجةِ الشكلية للقصة، وعليه تكون الحكايات التي طبَّقَ عليها نموذجًا منْ خلاله نستخلصُ هذهِ الأنماط الشكلية التي تأسَّسُ في ما بعد لمنهجٍ بنائي في تحليلِ السرد.

إنَّ المعالجة الشكلانية تكتسبُ صبغتها المنطقية منَ التركيز على البنية الداخلية، فهذهِ الوحدات وما يسميها بالوظائف هي ذات عدد محدَّد لا تزيدُ عنه، وهُنا نكتشفُ أنَّ هذا الرقم هوَ خلاصةُ تتبُّع ورصد للأشكال الحكائية ذات النمط الواحد.

إنَّ فلاديمير بروب بهذهِ الدراسة يُقدِّمُ ما أسماه بالمثال الوظائفي وهو صالحٌ لجميعِ الحكاياتِ الخرافية، بل ويمتدُّ إلى النصوص السردية جميعها، وهكذا نكتشفُ أنَّهُ رسمَ نظريةً قائمةً على دراسة الأشكال السردية في كُلِّ الآداب، هذا منْ جهة ومن جهةٍ أخرى فتحتْ هذهِ النظرية الأفقَ لنقاد السرد لوضع نظريات بنيوية في السرد وهذا يظهرُ عند البنيويين الفرنسيين،ونخص

بالذكر كلود بريمون الذى نقل نظرية الوظائف من حقل الحكايات الشعبية إلى حقل النصوص السردية بشكل عام.

إنّنا نكتشفُ أنَّ دراساتِ الشكلانيين الروس على نص أدبي ومنهم فلاديمير بروب تعودُ إلى التركيز على الشكل، وهو يُعدُّ وجهةً نقدية تبحثُ في لُغةِ النصِ وبنية علاقاتها الداخلية ومعناها، وهنا تكونُ جهودهم موحَّدةً في إطارٍ نقدي مُحدَّد أرادَ الثورة على المناهج السياقية، وأيضًا أرادَ أصحاب هذا المنهج تأسيس علمًا مِنْ خلالهِ تتمُّ دراسة الأدب.

إنَّ منهجَ الشكلانيين ينطلقُ مِنْ أسس منهجية ثابتة، ورؤية شاملة لجميع أشكالِ الأدبِ النصيةِ، وهكذا يتحوَّلُ النقد إلى أدواتٍ وقوانين تخلَّصتْ من النقدِ الانطباعي أو النقد الذي يُقحمُ فيهِ الناقد رأيَه الخاص.

إنَّ الشكلانيين الروس صنعوا تقنيات لدراسةِ الأعمالِ الأدبية الإنسانية، وهذهِ الدراسات قرَّبتْ النقد مِنْ لُغةِ العلم سواءًا أكانت علوم طبيعية أم غيرها منَ العلوم، وهذا نلحظُه في تحولِ البنيوية التي جاءتْ بعد هذهِ المدرسة إلى فلسفة تمتدُّ إلى جميعِ العلوم والمعارف، وأيضًا تولَّدَ عنْ البنيوية نظريات شتى، ونحنُ إذْ نُقدِّمُ ذلكَ للتدليلِ على مدى العلمية التي تكتسبُها المدرسة الشكلانية.

يرى برنار فاليت أنَّ البنيوية هي تقنيةٌ استقصائية وليست فلسفة، ونلحظُ في ما وجدناه عند فلاديمير بروب والشكلانيين الروس ما يُسميه فاليت بالتقنية الاستقصائية التي تفتِّشُ في جميعِ النصوص السردية والشعرية لاستخلاصِ قواعدَ ثابتة.

إنَّ البنيوية بحسب رأي فاليت تكشف عنِ الوحداتِ الدلالية انطلاقًا من مبدأ وهو إثبات وليس فرضية مِنْ خلالها يريدُ الناقد الكشف عنْ صحةِ نظريةٍ منَ النظريات(26).

إنَّ النقاد الشكلانيين وبعدهم البنيويين استثمروا في صناعةِ التقنية البنيوية كما يصفُها فاليت، تلك التقنيات المُستمدَّة في قاعدتِها الأولى مِنْ علمِ اللُغة، الذي يراهُ الدكتور صلاح فضل النموذج المؤسِّسِ للتحليلِ البنيوي للحكاية، إذ يمدُّنا، ويمْنحنُا تصوُّرًا حاسمًا بحسبِ تعبيرِ صلاح فضل، ويكتسبُ حسمُه مِنْ جهةِ إقراره بجوهريةِ النظام عند نقاد الحكاية في المدرسةِ الشكلانيةِ والبنائية،

لتكونَ وفقَ هذا المنظور مُعتمدةً تصنيف عناصر الحكاية التي تتّكئ في تراكيبها على أسس لُغوية في عمومها، وإنْ كانتْ تجنحُ للوصفِ اللُغوي[27].

إنَّ علمَ السرد هوَ أحد تفريعاتِ البنيوية الشكلانية، التي ظهرت على يدِ فلاديمير بروب، وبعد ذلك تبلورَ هذا العلم الذي يستمدُّ أسسه النقدية منَ اللُغةِ في فرنسا على يدِ ليفي ستراوس وكلود بريمون وغريماس، وأخيرًا تدوروف[28].

يرى فانسان جوف أنَّ قمةَ التفكير البنيوي لتحليلِ الأعمال الأدبية ونخُصُّ هُنا الحكاية قد ورثَها بارت من فلاديمير بروب و الشكلانيين الروس، لكنَّهُ يؤكِّدُ أنَّ رولان بارت تجاوزَ التفكير البنيوي في أسرعِ وقت، وهكذا يظهرُ تأثير الشكلانيين الروس على النقاد البنيويين في أوربا الذين درسوا الحكاية وفقًا للتقنية البنائية التي جعلت العمل الأدبي بمعزلٍ عن عالمه الخارجي، ومنْ ناحية أخرى هوَ لُغةٌ تتكوَّنُ مِن جملٍ وكلماتٍ وأصواتٍ دالة[29].

يقولُ جوناثان كلر «إنَّ البنيوية التي تتعاملُ معَ الظواهر بوصفِها نواتج لأنظمة تحتية منَ القواعد والتمييزات، تأخذُ منَ اللسانيين مبدأين رئيسيين».. إنَّ الكائنات الدالة لا تمثّلُ جوهرًا، ولكنَّها تتحدَّدُ عبرَ شبكات منَ العلاقاتِ الداخلية والخارجية، وبأنَّ تعليل الظواهرِ الدالة يقتضي وصفًا لنظامِ المعايير الذي يجعلُها ممكنةً[30].

إنَّ جوناثان كلر يُركِّز في كلامِهِ السابقِ على عملِ البنيوي أثناءَ تحليله للنصِ فهو يبحثُ في نظامِ اللُغةِ بوصفِها الدوال، وبوصفِها شبكة منَ العلاقاتِ الداخلية، ولعلنا هنا نلاحظُ أنَّ نظريةِ الوظائف السردية عندَ فلاديمير بروب هيَ مِنْ قبيل البحث في دوال ثابتة في جميعِ القصص، وهيَ ما أطلقَ عليها الوظائف، وهكذا يفتحُ فلاديمير بروب الباب على مصراعيه لنقد القصة وِفقًا لتحليلات سردية تنطلقُ منَ التقنية.

إنَّ الشكلانية الروسية هيَ أحدُ أهم مصادر البنيوية الفرنسية، هذا بالإضافة إلى مدرسةِ النقدِ الجديدِ في أمريكا وفرنسا، وهذا بالتأكيد فإن المصدر الشكلاني للبنيوية يولي أهميةً كُبرى لنظريةِ بروب بوصفِها فتحًا في الدراساتِ السردية[31].

يرى إنريك أندرسون أمبرت أثناء عرضِهِ تحليل رومان جاكبسون للعمل الشعري، وهذا العرض قسمه أندرسون إلى

مستويات لا يتَّسعُ المقامُ لاستعراضها ولكن ما يهمُّ هو وصفُه الشكلانيين وصفًا مفاده.. أنَّهمْ يرون وجودَ العمل في الشكلِ، ويمكنُ تحليل معلوماتِ بنائه التفصيلية الدقيقة.

إنَّ العمل وفقَ هذهِ الرؤية لهُ شكلٌ داخلي مصدرُهُ الحدس الفني، وعرض هذا الشكل الداخلي يتكون في اللغة، ومِنْ زاوية أخرى يجب أن تكون اللغة التي كُتبت فيها، وهذا الشكل لا بُدَّ أنْ يكونَ شكلاً موضوعيًا قابلاً للتحليل.

يتعمَّقُ أندرسون في ذلك؛ ويقول إنَّ الذي يُدرس ليس مادة العمل إنما تنظيمه، وتحليل البناء وليس تحليل العناصر، وهكذا نعتقدُ أنَّ فلاديمير بروب قامَ بتنظيم الوظائف أثناء نقدهِ للحكاية الخرافيةَ الروسية، وهذا التنظيم يظهرُ في التراتبية التي أوجدَها بروب في الوظائف وعملَها في الحكاية(32).

إنَّ البنيوية التي هيَ وليدةَ الشكلانية ليستْ مدرسة ولا حركة بلْ هيَ جملةٌ منَ المبادئ المنهجية، هذا بحسبِ تعبير ميشيل جاريتي(33).

إنَّنا يجبُ أنْ نطرحَ السؤال الذي طرحَهُ بيتر دي ميجر ألا وهوَ هلْ يمكنُنا تطبيقَ منهج بروب على جميع الأشكالِ السردية؟ وهذا يعني نقل منهج بروب مِنْ تحليلِ الحكاياتِ الخرافية إلى بقيةِ الأشكال السردية الأخرى.

إنَّنا إذا نظرْنا إلى البنيويين الفرنسيين أثناءَ تلقيهم لعملِ فلاديمير بروب سوف نلحظُ مدى التطوير الذي حدثَ في منهج بروب الشكلاني، وفي السياقِ سنورد إتفاق رولان بارت وغريماس الذي أوردَه بيتر دي ميجر في معالجته لتحليلِ القصة عند بروب.

إنَّ بارت وغريماس يتَّفقان حولَ نقطة أساسية، وهي الواجب على البنية السردية أنْ تمنحَنا بيانًا عنِ النص كاملاً، وأيضًا يجبُ عليها أن لا تكون بنيةً مخصوصةً لنصٍ بينَ نصوص أخرى، ثُم يذكر بيتر دي ميجر أنَّهُ لا بُدَّ منْ وجودِ تصورٍ عريض للبنية وهو أمرٌ يستطيع معارضته بمتصورٍ أكثر ضيقًا، وتبعًا لهذا المتصور الأخير يصل إلى نتيجة مفادها هو أنَّ البنية السردية هيَ بنيةٌ في نص.

إنَّ فلاديمير بروب بمنهجه الذي طبقه على الحكاية الخرافية أتاحَ للنقاد البنيويين على إيجاد قواعد وإجراءات منهجية لتحليل القصة، ومنْ هؤلاء تدوروف كما يذكرُ دي ميجر(34).

نظرية الوظائف عند فلاديمير بروب:

تستعرضُ نبيلة إبراهيم نظرية الوظائف عندَ بروب، وهي تبدأ عرضها بوصف عمله بأنَّهُ بحثٌ عنْ بنية موحَّدة تتمثَّلُ في القص الشعبي، وهذا بالرغم منْ تنويعاته الهائلة، وبعدَ ذلك تصِفُ التجربة التي قامَ بها فلاديمير بروب بالتجربة العلمية الدقيقة، وهي مُمثَّلةٌ في العينة التي أختارَها بروب منَ الحكاياتِ الروسية لتطبيق منهجه.

إنَّ نبيلة إبراهيم تؤكِّدُ لنا الإدراك الذي توصَّلَ إليه فلاديمير بروب، وهوَ الوصولُ إلى الثوابتِ بعدَ عزلِ المُتغيرات، فالثوابت هي القواعد الدائمة لهذا القص، وهي تقصدُ بهذهِ الثوابت الوحدات الوظيفية التي عرَّفَها بروب «بفعلٍ ما منْ أفعالِ الشخوص» إذْ أن الفعلَ المرتبط بالشخصية هوَ الثوابت، أما الشخوص فهيَ المتغيرات[35].

ترتكزُ فكرةُ التحليل عندَ فلاديمير بروب على التمييزِ بينَ الشكلِ والمحتوى، وتُقدِّمُ نبيلة إبراهيم تفسيرًا لهذا التمييز بقولها إنَّ مجموعةَ الوظائف المُجرَّدة لا تتَّضحُ إلا منْ خلالِ الأفعالِ المُجرَّدة، وهيَ تُمثِّلُ لذلك بالوظيفة رقم 22 التي تقعُ تحتَ عنوان «البطل يُنقَذُ منَ الذين يقتفون أثره»، فهذهِ الوظيفة في شكلها التجريدي على هذا النحو... فمِنَ المُمكن أنْ تتمَّ مِنْ خلالِ أفعالٍ مُختلفةٍ على النحو التالي..

الحيوان الطيب يحمِلُ البطل، البطلُ يرمي أشياء سحرية في طريقِ المقتفين لهُ إذ تعوقهم عنَ اللحاقِ به، البطل يحولُ نفسه إلى شكلٍ آخر لا يتعرَّفُ عليه المقتفون لهُ، وبعدَ عرضها لهذا المثال تؤكِّد أنَّهُ منَ المُمكنِ أنْ يختلفَ المحتوى في حينَ تظلُّ الحكاية منتميةً إلى نموذجٍ بنائي واحد[36].

يرى محمد القاضي أنَّ فلاديمير بروب تميَّزَ عنِ الشكلانيين الروسِ بتعمُّقِه في دراسة الحكاية التي أفضت به إلى استخلاص بنْيتِها، وقد نبَّه على انطلاقه منْ مصادرة أساسيةٍ قوامُها أنَّ دراسة الأشكال، وإقامة القوانين المُتحكمة في بنى الحكاية أمرٌ مُمكن، وشأنُهُ في ذلك شأن دراسة بنيةِ الكائناتِ العضوية.

لقد أشار القاضي إلى الفصلِ الذي عقدَهُ بروب إلى تاريخِ القضية وفي هذا الفصل قام بنقدِ سابقيه، ومِنهمْ فونت، وآرن، ونيكيفوروف، وفيسيلوفسكي، وبيدبي، ومنْ خلالِ ما سبقَ نلاحظُ أنَّ القاضي عاد في سياقِ مُعالجته هذهِ إلى المُنطلق الذي

إنطلقَ منه بروب، والذي يتمثَّلُ في التعريجِ على الدراساتِ السابقةِ لهُ.

لقد وضَّحَ محمد القاضي الأمر البديهي الذي أورده بروب، وهو قبل أنْ نُثيرَ مسألة أصل الحكاية، يجبُ علينا أنْ نعرفَ ما هيَ الحكاية، ذلك لإنَّ الحديث عنْ أصلِ ظاهرة مُعينة لمْ يكُن قبلَ وصف الظاهرة نفسها، وبعدَ هذا الوصف للظاهرة يدلفُ بروب إلى البيانِ المُتمثِّل في ضرورةِ اكتشاف القوانين التي تتحكَّمُ في بنيةِ الحكاية وهذا لا يحصلُ إلا باعتمادِ دراسة آنية لا منْ خلالِ دراسة زمنية كما يُنبِّهُ لذلك محمد القاضي[37].

إنَنا مِنْ خلالِ ما سبقَ نستشفُّ تركيزَ فلاديمير بروب في تقديم نظريته على الوظائف الثابتة التي ينهضُ بها أشخاصٌ مختلفون، كما أشار لذلك جون ميشيل آدم الذي عرَّفَ الوظيفة بأنَّها حدثٌ لا يقعُ الاهتمام فيه للشخصِ المُنفِّذ للفعل، لكنه حدثٌ تعينهُ مصادر مِن قبيل «منع وسؤال وهروب».

إنَّ بروب بواسطةِ الوظيفة يضرب طوقًا حولَ الحلقة الرئيسة والأساسية لسيرِ عُقدةِ الحكاية، هذا بحسبِ تعبيرِ جون ميشيل آدم، وهكذا تكونُ الوظيفةُ هيَ مدارُ العمل النقدي عند بروب، وليس الشخوص الذين ينهضون بها، إذًا فعددُ الوظائف 31 هوَ عددٌ محدود توصَّلَ إليهِ بروب منْ مئة حكاية، وهذا الوصول وهذا العدد يُكسِبُ العمل سبغةً منطقية بحتة[38].

إنَّ القاضي لمْ يقِفُ عند تاريخ القضية في كتابِ فلاديمير بروب، بلْ قامَ بعرضِ الفصل الثاني الذي يشرحُ فيهِ بروب المنهج والمادة، والذي إعْتبرَ في بدايةِ هذا الفصل أنَّ الإقرار بوجودِ حكايةٍ عجيبة بما هي صنفٌ خاصٌ، سيغدو فريضةً ضروريةً للعمل.

إنَّ بروب لم يتوقَّفْ عندَ هذا فحسب، بلْ تساءلَ عنِ المَنْهج الذي يجبُ إتِّباعَهُ؛ لكي نقومَ بوصفِ الحكايةِ وصفًا دقيقًا، وعلى أثْرِ هذا السؤال أخذَ عيِّنات أربع مِنْ حكاياتٍ مُختلفة، وهُنا سنوردُها كما تناولها محمد القاضي، وهي على النحو التالي..

1. أعطى الملك رجلاً شهمًا نسرًا، وحملَ النسر الرجلَ الشهم إلى بلاد أخرى.
2. أعطى الجد سنوتشنكو حصانًا، فحملَ الحصان سنوتشنكو إلى بلاد أخرى.
3. أعطى ساحرًا إيفان زورقًا، فحملَ الزورق إيفان إلى بلادِ أخرى.

4. أعطت الملكة إيفان خاتمًا، فخرجَ منَ الخاتم رجالٌ أشداء فحملوا إيفان إلى بلادٍ أخرى.

بعدَ ذلك ينّبهُنا القاضي إلى ملاحظة بروب بعد عرضه الأمثلة السابقة، والتي تتمثّلُ بوجودِ عناصرَ ثابتةٍ وأخرى مُتحوِّلة.

أما المتحوِّلة فأسماء الشخصيات وما يتعلّقُ بها منْ أوصاف، وأما الثابتة فأفعالها ووظائفها، وهكذا يوضِّحُ لنا محمد القاضي الاختلاف الحاصل في الشخصيات، والذي يُقابلُهُ ثباتٌ لأفعالِها عند نقدِنا للحكاياتِ العجيبة بحسبِ وجهة نظرِ فلاديمير بروب[39].

إنّنا إذا قرأنا دراسة حميد لحمداني التي قدَّمها في نظريةِ الوظائف السردية عند بروب نجدُهُ ينبِّهُنا إلى مسألة مُهمَّة، ألا وهي تكرارُ هذهِ الوظائف الثابتة بطريقةٍ مُذهلة في الحكاياتِ العجيبة، ولكنَّهُ في السياقِ ذاته يدعونا إلى مُراعاةِ دلالة كُلِّ وظيفة، ودورها في السياقِ الحكائي العام، وذلكَ أنَّ الوظائف المُتشابهة قدْ يكونُ لها دلالات مختلفة إذا ما أُدرجتْ ضِمنَ سياقاتٍ مُتباينة[40].

ومِنْ خلالِ ما سبقَ نرى أنَّ الوظيفة ثباتُها لا يعني عدم تميُّزِ كُلِّ عملٍ حكائي عنِ الآخر، إذ أنَّ سياقاتِ أي عملٍ حكائي ودلالاته تفرِض طوابعَ مُختلفة لسيرِ هذهِ الأفعالِ، معَ ذلك فلا نستطيعُ إلغاءَ ثباتها دائمًا.

إنَّ حميد لحمداني يصِفُ في موضع آخر مفهوم الوظيفة بالمفهوم المركزي الذي بلْورَ مِنْ خلاله نظريةً سرديةً شبه عامة، هذا بالرغم أَنَّ المتن الذي إشتغلَ عليهِ كانَ مُنحصرًا في الحكاياتِ العجيبة، وهو يعتقدُ بأنَّ بروب توصَّلَ إلى اكتشافِ نموذج وظيفي لمْ يكُن في حاجة إلا إلى قليلٍ منَ التعديلِ؛ لكي يتحوَّلَ إلى نظريةٍ سيميائية عامة للسردِ في جميعِ أنواعِهِ المُمكنة[41].

إنَّ حميد لحمداني يُشيرُ إلى أنَّ نظرية الوظائف أثارَتْ جدلاً لمْ ينقطعْ إلى وقتِنا الحالي، وهو مُتعلِّقٌ بتفضيلِ الأفعال على الشخصياتِ وأوصافها، هكذا يعتقدُ لحمداني إنَّ تفضيل بروب الأفعال على الشخصيات مُشكل، وأيضًا مصدر للجدل والمداولة بين النقاد، ولكنّنا هُنا سنُنبِّهُ إلى أنَّ طبيعة المنهج الشكلي الذي يتَّخذُهُ فلاديمير بروب يفرِضُ عليه هذا الأمر، فتركيزُهُ على الأفعال يُعدُّ تركيزًا علميًا تقعيديًا، أي أنَّهُ لنْ يجدَ الدقة نفسها لو ركَّزَ على الشخصيات، إذ أنَّ الشخصيات متفاوتةٌ ومُتعدِّدةٌ[42].

لمْ يكُنْ مأزقُ الشكلانية والبنيوية في غالبِهِ مُتمثِّلاً في هذه التفاصيلِ والجزيئاتِ الصغيرة؛ وهذا ينفيه التطور الذي يحصل- لهذهِ الدراسات، فمنهج بروب تطوَّرَ عند البنيويين الفرنسيين في نفسِ التعامل والتطبيقِ الحاصل على بنيةِ النص، مثل اكتشاف أشكال عامة للنص الأدبي، وهكذا فإنَّ فنسان جوف يجعلُ مأزق الدراسات الشكلانية والبنيوية يتَّضِحُ في إهمالِها القارئَ أثناء معالجته نظرية التلقي ، وهذا قد نتجَ عنه نهاية التفكير البنيوي في السبعينات، لِذا فإنَّ مسألة تفضيل الأفعال على الشخصيات أرى أنَّها مسألةٌ طبيعيةٌ راجعةٌ إلى طريقةِ التعاطي الشكلاني والبنيوي(43).

نظرية الوظائف وفقاً لمخطط فلاديمير بروب:

إنَّ فلاديمير بروب يُقدِّمُ نظرية الوظائف مُعطيًا الاستهلال الذي تقوم فيه الحكاية بتعريف أفراد الأسرة، أو ذكر اسمِ البطل وأوصافه على سبيل المثل، وهو يقولُ إنَّ الاستهلال عنصر مورفلوجي هام، وإنْ كانَ ليس وظيفة.

بعدَ ذلك يقسِّمُ الوظائف على النحو التالي..

1. وظيفة الغياب، مثلاً مُغادرة أحد أفراد الأسرة مسكنه ولهذا الغياب أو الرحيل أشكالٌ مُتعدِّدة بيَّنها بروب في مُخطَّطِهِ.
2. وظيفة المنع، وهذهِ الوظيفة تسبِقُ في غالبِ الأحيانِ وظيفة الغياب.
3. وظيفة الخرق، وهي أنْ يتمَّ خرق المنع.
4. وظيفة استخبار ومِثل ذلك أنْ يحاولَ المُعتدي الحصول على معلومات تُفيدهُ.
5. وظيفة الاطلاع، ومِثل ذلك أنْ يحصلُ المُعتدي على إرشاداتِ حولَ ضحيته.
6. وظيفة الخداع وهي أنْ يُحاول المعتدي خداعَ ضحيته؛ ذلك لكي يتمكَّنَ مِنها ويستملكُها.
7. وظيفة التواطئ العفوي، ومثل ذلك إعانة عدوها بعد خضوعها لهُ رغمًا عنها.
8. وظيفة الإساءة، ومِثال ذلك قيام المعتدي بالإضرارِ بأحدِ أفراد العائلة.
9. وظيفة الوساطة، ومِثالُ ذلك أنْ يُفشى سِر ويعلمُ بهِ البطل نتيجة طلب أو أمر، ويتم إيفاده أو السماح لهُ بالذهاب.
10. وظيفة بداية الفعل المضاد، ومثلَ ذلك قبول البطل الفاعل القيام بالبحث.

11. وظيفة الانطلاق، ومثالُ ذلك مُغادرة البطل مسكنه.
12. وظيفة المانح، ومثالها أنْ يتَّعرضَ البطل لاختبارٍ يرِدُ في شكلِ مجموعةٍ منَ الأسئلة.
13. وظيفة رد فعل البطل، ومِثالُها رد البطل على مُبادرةِ المانح.
14. وظيفة تسلم الأداء السحرية، ومثالُها توضعُ الأداة السحرية تحت تصرُّف البطل.
15. وظيفة الرحيل بين مملكتين، ومثالُها أنْ يُقاد البطل قُرب المكان الذي توجدُ فيهِ ظالَّته.
16. وظيفة الصراع، ومِثالُها أنْ يخوضُ البطل صِراعًا ضدَّ المعتدي.
17. وظيفة العلامة، ومِثالُها أن يحمِلَ البطل علامة.
18. وظيفة الانتصار، ومِثالُها أنْ ينتصر البطل على عدوه.
19. وظيفة تقويم الإساءة، ومِثالها أنْ يقوِّمَ البطل بدايتَهُ غير الجيدة.
20. وظيفةُ العودة، ومِثالها أنْ يعودَ البطل إلى مقره.
21. وظيفة مطاردة، ومِثالها أنْ يُطارد الأشرار البطل.
22. وظيفة النجدة، ومثالُها إسعاف البطل عندما يحدُثُ لهُ ما لا يسرُّ.
23. وظيفةُ الوصول خفية، ومِثالُها أنْ يصِلَ البطل خُفيةً إلى بيته.
24. وظيفة المطالبات الكاذبة، ومثالُها أن يريدُ بطلٌ مُزيف إقرار مطالباتٍ كاذبة.
25. وظيفة العمل الصعب، ومِثالُها أنْ يُعرَض على البطل عمل لا يحبِّذُه، وربَّما يكون شاق عليه.
26. وظيفة انجاز العمل، ومثالُها أنْ يُنجِزَ البطل عمله الصعب.
27. وظيفة التعُّرف على البطل، ومِثالُها التعرّف على البطل المجروح في معركة خاضَها.
28. وظيفةُ نزْعَ القناع عنِ المعتدي أو البطل المزيَّف، ومثالُها إخفاق المزيَّف في إنجاز عملٍ صعب مثل عدم تمكُّنه مِنْ رفع رأسٍ الوحش.
29. وظيفة الظهور، ومِثالها ظهور البطل في شكلٍ جديد.
30. وظيفةُ العقاب، ومِثالُها أنْ تتمَّ معاقبة المعتدي.
31. وظيفة الانتصار، ومِثالُها زواج البطل وحصوله على الملك، وهُنا عند هذهِ الوظيفة تنتهي الحكاية(44).

الخاتمة:

يتضِحُ لنا مما سبق الأمور الأساسية التالية..

1. أنَّ نظرية الوظائف عند فلاديمير بروب قامتْ أصلاً على دراسةِ الحكاياتِ الروسية العجيبة.
2. قامَ النقاد الغربيين في فرنسا بتطويرها ونقلها منَ الحكاياتِ العجيبة إلى نقدِ جميع أشكالِ السرد،ذلك من خلال التعديل على نظرية الوظائف،ونقلها إلي النصوص السردية الأخرى ومثال ذلك ما جاء عند شتراوس و بريمون.
3. محاولة النقاد العرب في تقديمها كما وردت دون أي تطويرٍ يقعُ عليها، فقط مُجرَّد وصفٍ وتطبيق على بعضِ النماذج الحكائية أي أنهم قاموا بتطبيق النظرية كما وردت في تطبيقات فلاديمير بروب والبنيويين الفرنسيين.

الهوامش

(1) موسوعة السرد العربي عبدالله إبراهيم الناشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة (1) ص (158).

(2) معجم السرديات مجموعة مؤلفين بإشراف محمد القاضي الناشرون دار محمد علي للنشر تونس/ دار الفارابي لبنان/ مؤسسة الانتشار العربي لبنان/ دار تالة الجزائر/ دار العين مصر/ دار المتلقي المغرب الطبعة الأولى 2010م، ص 168.

(3) نفسه كتاب معجم السرديات مجموعة مؤلفين ص285.

(4) بنية المتخيل المصطفى مويقن الناشر دار الحوار للنشر والتوزيع الطبعة الأولى 2005م، ص 229.

(5) نفسه بنية المتخيل المصطفى مويقن ص 230.

(6) خزانة شهرزاد سعاد مسكين الناشر رؤية للنشر والتوزيع القاهرة ط الأولى 2012م، ص 179.

(7) ليس مجرد سرد أصل الحكاية في التراث العربي محمد محمود البشتاوي الآن ناشرون وموزعون ط1، 2015م الأردن ص 77.

(8) الاستثناء غازي القصيبي ..شهادات ودراسات إصدارات الجزيرة الثقافية مجموعة مؤلفين الناشر مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر ط 1، ص 612.

(9) العجائبي في رواية الجنية لغازي القصيبي لصالح بن عبدالله الهزاع سلسلة الرسائل الجامعية (8) 1435هـ/2014م جامعة الملك سعود، 1435هـ فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر النشر العلمي والمطابع 1435هـ، ص 1 (9).

(10) اتجاهات الرواية العربية شفيع السيد الناشر دار الفكر العربي ط 3، 1996م، ص 56، ص 58.

(11) مدخل إلى نظريات الرواية لبيير شارتيه ترجمة عبدالكبير الشرقاوي الناشر دار توبقال المغرب ط 1، ص 32.

(12) مضمون الاسطورة في الفكر العربي خليل احمد خليل الناشر دار الطليعة بيروت ط 2 كانون الثاني (يناير) 1980م، ص 8.

(13) اللغة والأسطورة للكاتب أرنست كاسيرر ترجمة سعيد الغانمي الناشر كلمة هيئة أبوظبي للثقافة والتراث ط1، 1430هـ/2009م، ص24.

(14) تاريخ الأسطورة للكاتب كارين أرمسترونغ ترجمة وجيه قانصو الناشر الدار العربية للعلوم ومؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم ط 1، 1429هـ/2008م، ص 107.

(15) مرايا العراف عبد الحميد الحسامي الناشر دار الكفاح للنشر والتوزيع ونادي الأحساء الأدبي ط 1، 1436هـ/2015م، ص 27.

(16) نفسه كتاب بنية المتخيل المصطفي مويقن، ص229.

(17) فلسفة السرد المنطلقات والمشاريع مجموعة من المؤلفين إشراف وتنسيق وتقديم :اليامين بن تومي دار الأمان الرباط منشورات الضفاف منشورات الاختلاف، ط 1، 1435هـ/2014م، ص 120.

(18) الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث عيسى يوسف بلاطه المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 1، 2014م، ص 9.

(19) النقد الأدبي لجيروم روجي ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين الناشر دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر دمشق ط 1، 2013م، ص121.

(20) النقد الأدبي المعاصر مناهج،اتجاهات،قضايا المؤلف آن موريل الناشر المركز القومى للترجمة ط 1، 2008م، ص 95.

(21) التحليل البنيوي لرولان بارت ترجمة :منذر عياشي الناشر مركز الإنماء الحضاري ط 2، 2002م، ص 63.

(22) البنيوية في علوم اللغة المصطفى شادلي ترجمة سعيد جبار رؤية للنشر والتوزيع ط 1، 2015م ص 76.

(23) معجم الأسلوبيات كاتي وايلز ترجمة خالد الأشهب توزيع مركز دراسات الوحدة العربية المنظمة العربية للترجمة ط 2، 2014م، بيروت ص 263.

(24) التحليل النصي لرولان بارت ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر 2009م، دمشق سوريا د.ط ص 22، ص23 (24).

(25) النظرية والنص مجموعة مؤلفين ترجمة منذر عياشي الناشر عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد الأردن ط 1، 2013م، ص 101.

(26) الرواية مدخل إلي مناهج التحليل الأدبي وتقنياته برنار فاليت ترجمة سمية الجراح توزيع مركز دراسات الوحدة العربية الترجمة والنشر المنظمة العربية للترجمة ط 2، بيروت 2013م، ص117 و118.

(27) نظرية البنائية في النقد الأدبي صلاح فضل الناشر مؤسسة مختار (دار عالم المعرفة) لنشر وتوزيع الكتاب حقوق الطبع محفوظة للناشر 1992م. ص 401، ص 402.

(28) دليل الناقد الأدبي ميجان الرويلي وسعد البازعي الناشر المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط 5، 2007م، ص 174.

(29) الأدب عند رولان بارت فانسان جوف ترجمة:عبدالرحمن بوعلي الناشر دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع ط 1، 2004م، ص55.

(30) أقنعة بارت جوناثان كلر ترجمة:السيد إمام سلسلة آفاق عالمية تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة ط 1، 2013م القاهرة ص 94.

(31) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية

الحداثية دراسة في نقد النقد محمد عزام من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003م، ص 11.

(32) مناهج النقد الأدبي تأليف إنريك أندرسون إمبرت ترجمة الطاهر أحمد مكى دار العالم العربي ط 1، 1431هـ/2010م، ص 136.

(33) النقد الأدبي الفرنسي في القرن العشرين تأليف ميشيل جاريتي ترجمة محمد أحمد طجو الناشر النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود السعودية الرياض 1425هـ/2004م، د.ط، ص 82.

(34) نفسه النظرية والنص مجموعة مؤلفين ترجمة منذر عياشي، ص 106.

(35) فن القص في النظرية والتطبيق نبيلة إبراهيم الناشر مكتبة غريب د.ط، ص 17.

(36) قصصنا الشعبي من الرومانسية الي الواقعية نبيلة إبراهيم دار العودة بيروت دار الكتاب العربي طرابلس حقوق الطبع محفوظة لدار العودة 1974م، ص 27.

(37) تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق محمد القاضي الناشر مسكيلياني للنشر والتوزيع، ط 2، 2003م، تونس، ص 17.

(38) السرد تأليف جون ميشيل آ.دم ترجمة أحمد الودرني الناشر دار الكتاب الجديد المتحدة ط1، يناير 2015م جميع الحقوق محفوظة للناشر بالتعاقد مع دار المطبوعات الجامعية الفرنسية – فرنسا ص 42.

(39) نفسه تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق محمد القاضي، ص 17.

(40) بنية النص السردي من منظور النقد الادبي حميد لحمداني المركز الثقافي العربي ط 2، 1993م، بيروت ص 24.

(41) الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف حميد لحمداني، جميع الحقوق محفوظة للمؤلف ط 2، 2012م، مطبعة أنفو فاس، ص 157.

(42) نفسه الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف حميد لحمداني، ص 158.

(43) القراءة لفنسان جوف ترجمة سعاد التريكي مراجعة جلال المغربي. محمود الهميسي المركز الوطني للترجمة تونس 2015م، ط 1، ص 9.

(44) مورفولوجيا الحكاية الخرافية فلاديمير بروب ترجمة وتقديم أبوبكر أحمد باقادر – أحمد عبدالحليم نصر، ط 1، 1409هـ/1989م الناشر النادى الأدبي الثقافي بجدة، ص 81.

قراءة في شواهد على الإخـاء

رسائل أدبية

مجدي غرسان هاني الجميعي

من منشورات دار الراندية للنشر والتوزيع

أيمن أبو مصطفى

(مصـــــــر)

فن الرسائل من الفنون التي تظهر فيها البلاغة والمقدرة اللغوية ظهورا جليا ، فالرسائل فن مكتوب ، والكتابة تعني مراجعة النص مرة بعد مرة للوقوف على أجمل عبارة وأدق صياغة، وقد أدت وسائل الإعلام والتواصل حديثا إلى عدم الاهتمام بالعبارة، فجاءت بعض الرسائل اللغوية مجرد إشارات تواصلية مبتورة الدلالة، وسيطرت العامية فقتلت الفصحى، وأصبح اللسان ملوثا بكلمات شاعت بين الناس وهي بعيدة كل البعد عن أصولنا العربية.

فساعة أن نجد من يعيد لنا مجد الماضي، ويربطه بسياق الحاضر، مستخدما لغة سليمة، وعبارة متينة، وتراكيب متزنة، يجب علينا أن نعض عليه بالنواجذ، ولذا فقد رأيت أنه من الواجب عليّ أن أكتب حول هذا العمل القيم ، فالرسائل الأدبية لها نوعان: رسائل ديوانية، ورسائل إخوانية، والكتاب الذي بين أيدينا يحتوي نماذج لرسائل إخوانية، تعكس صورة لقلب القائل والمتلقي، وتصور ثقافة القائل والمتلقي والمجتمع المحيط أجمع، وذلك لأن الرجل هو الأدب، نقرأ الرجل حينما نرى حصاد

لسانه، وهنا نجد أن الرجلين عبرا عن العاطفة باستخدام الكلمات التي تتناغم مع الحالة النفسية واللحظة الشعورية التي مرا بها وقت إبداعهما هذه الكلمات ، وما من شك في حاجة قارئ أو سامع النص لتمثل هذه اللحظة التي مرا بها، فإنهما والقارئ شريكان في هذه اللحظة، فلن ينفعل مع الكلمات إلا من لمس حرارتها حتى تقص له ما بها من معانٍ قد تغيب عن غيره، فعلى المتلقي أن يتمثل حالة المبدع كي ينعم بروح الأدب.

فما الكلمات إلا صوراً وشفرات لما اختفى وراء أستار القلب من عواطف وانفعالات، وليست تأتي اعتباطا دون قصد، فلكل أديب معجم لغوي كونته ثقافته وموهبته، فكل لفظ يكتبه المبدع إنما هو خلاصة تجربة مر بها، وربما دار صراع بين الألفاظ التي تتزاحم في مخيلة الأديب حتى يتصيد أحدها أو قل أكثرها ملاءمة لحالته، فاقرأ الأدب بروحك فما هو إلا حديث الأرواح.

حاول البلاغيون الوقوف على جماليات الأدب فما استطاعوا، فضرب كل واحد منهم بسهم وقال كفاني شرف المحاولة، فما كتب البلاغة إلا محاولات لفهم هذا الجمال وسعي لوضع اليد على مطارحه في الأدب. فلا يذهب ظنك إلى أن جمال الأدب يرجع فقط إلى لفظه دون معناه ، أو معناه دون لفظه ، فإن الأولى دفعت بعضهم إلى الكلمات التي ما صيغت إلا لموسيقاها وجرسها. والثانية دفعتهم إلى التكلف والتصنع.

حينما كتب الكاتبان هذه الكلمات ماكانا يخاطبان إلا من ظنا أنه يعرف قيمة العبارة ، ويدرك رونق الأسلوب، فقد قيل: «إن الأسلوب هو الرجل» وهو قول صائب بكل المقاييس، فالإنسان الذي هذبه الأدب، وثقفته القراءة، وشغلته الأفكار، وحيرته المعاني، وداعبته الصور والأخيلة، هذا الإنسان تشعر أنه ملاك عاش في الأرض، فلا تخدعه الأموال، ولا يشغل باله بأحاديث الناس، فهو يعيش الواقع بقانون الخيال، ويعاشر الناس بأساليب الأدباء، ولذا تراه دائما يتلقى الصدمات تلو الصدمات، لأنه يجد نفسه وحيدا شريدا يعيش في الغابة بقانون الشعر، وما الأدب إلا تجسيد للأخلاق والأخلاق تتنافى مع طبيعة الافتراس، ولذا تسمع، أو تحس الأحزان في كلماته، وتلمسها في نظراته، وتلك هي حياة الأدباء.

فالأدباء هم أمراء الكلام، الذين يستطيعون أن يسوسوه كيفما شاؤوا، ولذا نجد المتنبي الذي أدرك بحسه عبقرية اللغة، وقدرتها على الامتاع والإقناع – نجده يقول:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم

وقفة مع الرسالة الأولى[1]:

هذه الرسالة هي في الحقيقة تصوير جريء لحال المجتمع، ودراسة واقعية لأصناف الناس، ورؤية واعية لنفسية الموظفين، وقد استخدم الكاتب اللغة الساخرة، تلك اللغة التي تحمل دلالة غير الدلالة الحرفية، ويراد منها السخرية من أمر ما، فالسخرية تُعد إحدى وسائل الرفض التي يستخدمها المُبْدِعُون في التعامل مع الحياة، من حيث التمرد على ما فيها من شرور و مفاسد، بطريقة تمتزج فيها الابتسامة بالأمل، فتكون بذلك إحدى وسائل النقد الاجتماعي. فضلاً عن كونها لا تسترعي فحسب اهتمام الباحثين في مجال الإبداع الأدبي، بل إنها كذلك تجذب الباحثين في مجال علم النفس، وتشق جذورها داخل الفكر الفلسفي ذاته لتهتدي منه إلى طريقها نحو الأدب بوجه خاص.

ونجد ذلك في قوله «إنني أغبط أولئك الذين يعملون في وظائف تمنحهم المال الكثير والوقت الكبير لقراءة الواقع، وتصفح المجلات وكتب الطبخ وبعض الذكريات».

فالحقيقة التي أراد أن يشير إليها هي تلك البطالة المقنعة، التي تستهلك ولاتنتج، وتتقاضى رواتب ضخمة، ولا عمل لها إلا قراءة الصحف وتصفح المواقع ، وقراءة كتب الطبخ...

مع المقارنة بين هؤلاء والذين يكدحون في دول أخرى لنيل لقمة العيش «ففي بعض الدول تجد مواطنيها يكدحون بجهد ومشقة لتحصيل لقمة عيشهم».

ولكن الكاتب د. مجدي يقف على الجوانب النفسية المصاحبة للفريقين، فبرغم كدح ومشقة الفريق الأخير، إلا أنهم مسرورون «لكنهم رغم ذلك بسطاء النفوس، متواضعون اجتماعيا، فلاتلحظهم يهتمون للفروق الطبقية، ولا يرون بونا شاسعا يفصل غنيهم عن فقيرهم، إلا بحقيقة تؤكد لهم أن بعضهم يستحق والآخر لا يستحق» وهذا الاستحقاق حتما سيكون بناءً على مقدمات من الخبرة والكفاءة واللياقة والثقافة والمعرفة، أما هنا

فالأمر يختلف، فالمقدمات هي القدرة على المجاملة والمراوغة والحسب والنسب... إلخ.

إن كاتبنا ينشد المدينة الفاضلة التي لم يعد لها وجود في عالمنا العربي ،فعالمنا وصفه نفسه قائلا: «خصوصا أن بعض المصارف التي لا تفقه في فنون المال شيئا أصابها الجشع لتصبح إسفنجة تمتص دماء المواطنين وريدا وريدا».

بل إنه يعرض مشهدا يلخص لنا نتيجة ما توصلنا إليه «في عالمنا العربي ياصديقي، نشترك في ساعات العمل ونختلف بالإنجاز».

الساعات متساوية والنتيجة مخجلة، فريق أنتج وأسعد وحقق تفوقا، والآخر كل همه أن يسجل حضوره، ويجلس فارغا لتصفح مواقع الانترنت والأحاديث المطربة المسلية.

ثم هو يصور لنا مقدار رفاهية وظهور هؤلاء العاطلين العاملين، أو العاملين العاطلين «فإن أولي الوقت الفارغ هم الأكثر ظهورا وثراء ووقتا واستمتاعا بجلسات المساء في المقاهي.

وهم الأمهر في لعبة البلايستيشن، وهم الأكثر ظهورا بصور زاهية تخفي خلفها شحوب ملامحهم وابتساماتهم الصفراء. إنهم الأكثر مقدرة على مطاردة الفضول والاستمتاع بالتدخل في أسرار البشر».

إنه يضع اليد على المشكلات التي حققتها تلك النوعية من الموظفين بأسلوب ساخر، وهذا الأسلوب يحقق تفاعلا مع المتلقي، فيدهشه، ويحركه ، ويزلزل المعاني المتراكمة في ذهنه، وقد عَرَّفَ أرسطو الإنسان بأنه (حيوان اجتماعي)، أو (حيوان ضاحك)، ويميل بعض الباحثين إلى الربط بين القدرة على الضحك ، والقدرة على التعبير اللغوي؛ فيقول إن الإنسان حيوان ضاحك؛ لأنه حيوان مُفَكِّر أو حيوان مُتَكَلِّم(2).

وهذا النمط من السخرية أكده إلحاحه الشديد على استخدام اسم التفضيل، الذي لم يأت ليفاضل بين أحسنين، بل جاء ليقدمَ لنا نتاج هذه النوعية بطريقة ساخرة. فالسخرية عند بعض النقاد هي «النقد المُضْحِك، أو التجريح الهازئ»(3).

ففي فقرتين يأتي اسم التفضيل مكررا أربع مرات، وفي المرة الأولى يأتي التمييز متعددا وكأنه يحيلك إلى تعدد اسم التفضيل «هم الأكثر ظهورا وثراء ووقتا واستمتاعا بجلسات المساء في المقاهي».

فأكثريتهم هنا مذمومة ومهارتهم غير محمودة؛ لأنها جاءت ضد ما يريده المجتمع ويرتضيه ضمير الحر الأبي الذي يعامل ربه ولا يرضى أن يأكل حراما أو يكون ترسا مكسورا في مكينة المجتمع.

وبذلك نجده وظف السخرية ناقدا وناقضا لمشكلات المجتمع، فتكون بذلك فنا هادفا فهي« فن إبراز الحقائق المتناقضة والأفكار السلبية في صورة تُغْرِي بمقاومتها، والردّ عليها، وإيقاف مفعولها من غير أن يلجأ إلى الهجوم المباشر، أو يبدو في موقف يكون فيه هدفًا للانتقام(4).

فأنت تستطيع أن ترسم في مخيلتك من خلال هذا العرض الساخر من الكاتب حالة هؤلاء الموظفين العاطلين ، وتستطيع أن تتوقع أثرهم في المجتمع ، ومن ثم تجد هذه المفارقة بين دلالة الرسالة وكلمة «أغبط» التي وردت في أول الرسالة ، لترى أنها إنما جاءت ساخرة ثائرة.

ثم ينتقل الكاتب إلى قضية معرفية أخرى، ليناقش قضية الكتابة، لمن يكتب الكاتب ؟

وهو سؤال يكشف عن تألم نفس وتعب ضمير، يكشف عن إحساس بالمسؤولية، فقد تعددت أنماط ووظائف الكاتب لدى أديبنا «كنت أرى أن الكاتب موظف فيما يكتب، ومرة رأيته مصلحا اجتماعيا، ومرات رأيته داعية ......».

هذه الرؤى المتنوعة تكشف عن رؤية الكاتب لأثر الكتاب في إصلاح المجتمعات، فهم بناة الفكر، وعمار الحضارة، فلو أنهم اتقوا الله وأصلحوا وقالوا كلمة سديدة لتغير الحال.

وقد كان للصور والأخيلة حظ وافر فيها، وذلك لأن لغة المجاز أو مجاز اللغة هو الأقدر على بيان ما يدور في عقل الكاتب، وسنقف على ذلك خلال الأسطر التالية:

«خصوصا أن بعض المصارف التي لاتفقه في فنون المال شيئا أصابها الجشع لتصبح إسفنجة تمتص دماء المواطنين وريدا وريدا».

هذا التشبية للمصارف بالإسفنج الذي يشرب الماء ، مما يدل على استحلالها لعرق العمال والموظفين الكادحين، يصور بشاعة جرمهم، ويخوف من نهايتهم وعاقبتهم.

«وهم الأكثر ظهورا بصور زاهية تخفي خلفها شحوب ملامحهم وابتساماتهم الصفراء. إنهم الأكثر مقدرة على مطاردة الفضول والاستمتاع بالتدخل في أسرار البشر».

ابتسامتهم الصفراء كناية عن سوء سرائرهم وفساد دواخلهم وأثرهم غير المحمود على المجتمع.

«لمن يكتب الكاتب ولمن يعبث بمحبرته؟ولمن يرسم أدق عباراته ......».

أسئلة توحي بتعدد الأفكار وتعدد الرؤى، وحاجة الكاتب إلى أن يوظف حديثه وكلامه لخدمة المجتمع وصلاح الأمة.

وبعد، فإن هذا عمل إبداعي رائع يحتاج منا أن نقف على جمالياته، ونحفز مبدعيه جزاهما الله خيرا، هذا وأسأل الله التوفيق والسداد.

الهوامش

(1) ص 13:15.

(2) زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1988م، ص 18.

(3) نعمان محمد أمين طه: السخرية في الأدب العربي؛ حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، القاهرة، ط1، 1978م، ص14.

(4) حامد الهوال: السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982م، ص35.

جماليات تفاعل الخطابات في رواية «خريف العصافير» لخالد أقلعي

محمد البقالي
(المغــــرب)

تقديم:

كثيرة هي الروايات التي استقطبتها ظاهرة محددة ومعينة، فيجدّ بعضها في ابتداع طرق للمعالجة قلما تم الالتفات إليها، وبذلك تقدم عملا تجريبيا غير مسبوق، يتمتع بجمالية وأصالة متميزتين، ويسقط، في المقابل، بعضهم الآخر في اجترار الأشكال الإبداعية السابقة، فضلا عن استعادة القضايا ذاتها، مما يفقد العمل أصالته، ويضعف جودته وجماليته.

وفي هذا السياق تتبدى لنا رواية «خريف العصافير» للمبدع خالد أقلعي[1] أنها تخوض في تيمات كانت موضوع معالجة كثير من الأعمال الروائية، ولعل أبرزها رواية «الصدمة» لياسمينة خضرا[2]. فهما من النصوص التي اتخذت موضوع الإرهاب أو التطرف الديني مادة للعمل الروائي. وتكمن ملامح الجدة في نص خالد أقلعي في كيفية مقاربة الموضوع، والتجريب على مستوى الخطاب، وطرق عرض القصة أو الحكاية، وزوايا النظر المتعددة.

إن رواية «خريف العصافير» لم تكتف بإدانة التطرف الديني، وإنما انشغلت في الحفر عن جذوره الاجتماعية والسياسية والثقافية والنفسية، وتسليط الضوء على تربته الخصبة، التي لا يكاد وطن عربي يخلو منها، وإن كان الفضاءان المكاني والزماني جعلا من المغرب وعاء لأحداث النص، بما تضمنه الخطاب الروائي من إشارات مرجعية وواقعية صريحة[3].

ولما كانت الظاهرة التي تخوض فيها الرواية هي ظاهرة مركبة ومعقدة، تضافرت حقول معرفية من قبيل علم النفس وعلم الاجتماع وعلوم السياسة وعلوم التربية وعلوم الدين وغيرها، لتحليلها وفحصها أملا في فهم أسبابها الدفينة ومحاصرة تجلياتها، تمثلت الرواية هذا التركيب وهذا التعقيد على مستوى تنويع رؤى العالم لشخوصها، وتعدد الأصوات وتداخل الخطابات، «إن روح الرواية هي روح التعقيد. كل رواية تقول للقارئ إن الأشياء أكثر تعقدا مما تظن» على حد تعبير ميلان كونديرا[4].

ومن هنا نرى أن البحث في تفاعل الخطابات في الروايات وتداخلها، وإبراز كيفيات تشكلات الخطاب الديني والسياسي، بوصفه خطابا مركزيا في الرواية، وانصهاره في مكونات الخطاب الروائي، وأيضا تتبع وظائفه، يمثل مقياسا يسعف في توصيف جمالية العمل الإبداعي، وأيضا معيارا بموجبه يتم تحديد القيمة الفنية للرواية.

1 - توتر الخطابات وتداخلها في الرواية:

إذا كان مصطلح التناص قد نشأ في غمرة انتشار المنهج البنيوي في الدراسات الأدبية، فإن مصطلح تداخل الخطابات قد نشأ في ظل حقل تحليل الخطاب[5]. ويرجع كلٌّ من المفهومين في أصولهما إلى مبدأ الحوارية أو تعدد الأصوات، كما بلوره ميخائيل باختين. إن التعدد اللغوي سمة بارزة في الرواية الحديثة، فهي ملتقى تفاعل الخطابات وتداخلها. إذ المبدع يوظف جملة من اللغات ليتكلم من خلالها، دون أن يحطم منظورات وعوالم شخوصه، فيحرص على الاحتفاظ بنواياهم لخدمة مقاصده الفنية والفكرية[6].

إن الخطاب الروائي هو نظام من الخطابات المتحاورة والمتفاعلة، والمخترقة لنسيجه السردي. إن الرواية من هذا المنظور تنوع خطابي أدبي منظم، تصوغ بناءها الجمالي بانفتاحها على كل الخطابات وأجناس القول. وقد اقتضت

ظاهرة التطرف الديني التي تعالجها رواية «خريف العصافير» فسح المجال لأصوات متباينة الرؤى والتصورات ووجهات النظر، تمثل ذلك في تعدد ضمائر السرد وتناوب الشخوص على الحكي والسرد، مما جنب الرواية الوقوع في الرتابة السردية والرؤية النمطية اللتين قد تضعفان العمل جماليا وتخييليا.

لقد انبنت رواية خريف العصافير على مجموعة من الخطابات، وأبرزها الخطاب السيري والخطاب الشاعري والخطاب الحواري الاستجوابي والخطاب الديني السياسي وخطاب الحلم والخطاب العامي، وغيرها من الخطابات. وقد حضرت في النص بشكل متفاوت. غير أننا سنخصّ الخطابات اللافتة للنظر فقط بالتحليل، وخصوصا الخطاب الديني الذي، نراه خطابا مركزيا، حيث سنخصه بوقفة مطولة نوعا ما، نستجلي من خلالها جماليات تشكيله ووظائفه في المتن المحكي، فضلا عن الخطاب السيري والخطاب الشاعري والخطاب الاستجوابي.

أ - الخطاب السيّري:

تحفر الرواية في سيرة شخصية مركزية وهي جعفر الطيب بوشيبة، راصدة تحولات قناعاتها ومعتقداتها الإيدولوجية. فمن شخصية شغوفة بالحياة ومفتنة بمباهجها ومقبلة على متعها، إلى شخصية مستعدة للتخلي عن حياتها في سبيل الشهادة الموعودة، معتنقة لفكر ديني متطرف، تسعى الرواية إلى الخوض في جذور أسباب هذا التحول، وذلك باستجلاء ملامح الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي التي ترزح تحت وطأته شخوص المتن الحكائي، وهو واقع هش يطفح بالحرمان والظلم والذل، لا يمكن إلا أن يفرز ظواهر منحرفة مثل التطرف الديني (جعفر ومفضل) والدعارة (مليكة أم جعفر وفنة)، وغيرها من الظواهر المشينة.

إنها رواية الشخصيات التي تمارس حياتها على الهامش، تتملص من أعراف الحياة الاجتماعية السوية الأخلاقية، لتنزلق في مغامرة الانحراف السلوكي والعقدي، شخصيات «تتصارع وتتعايش في فضاء مليء بالبؤس والقتامة والانسحاق والفقر المادي والمعنوي»(7).

لقد تمثل الخطاب السيري أساسا في استغوار الأبعاد المركبة لشخصية البطل جعفر النفسية والاجتماعية والثقافية، وموازاة معه باقي شخوص الرواية. فمنذ

الاستهلال السردي كشف السارد عن بعض السمات النفسية لهذه الشخصية، وهي أساسا التردد والإحجام المسكونين بالخوف والقلق، اللذين حالا دون إنجاز مهمة التفجير الانتحاري في فندق النخيل يوم السبت 18 مايو 1994م على الساعة 23:30، وهو التحديد الذي اختاره المبدع عنوانا للفصل الأول. حيث تكشف قراءته بأننا إزاء سيرة بطل إشكالي، تتنازعه رغبات متناقضة أثناء العملية التفجيرية. فهو من جهة عازم على نيل الشهادة، والالتحاق «**بالنعيم الموعود والخلاص من الأصفاد**»[8]، «**من هذا السجن الفاحش الذي يسمونه الدنيا...**»[9]، ومن جهة ثانية متعلقا بالحياة ومتعها كما مثلت ذلك مجموعة من الصور لحظة عزمه على التفجير، يقول السارد: «**لكن رموشا سوداء عزيزة تصعقه، تقترب مخترقة كيانه إلى أعمق الأعماق ... فنة!**

ترتعش كفه وهي تشتبك بكف ناعمة طالما قبل أناملها ليالي الصيف الدافئة على سطح بيت قديم. تسطع بسمتها الماكرة العذبة فتبدد كل ما حوله»[10].

يضطلع الخطاب السيري إذن في الفصل الأول بتبئير الأحداث على لحظة التفجير بالفندق، راسما بذلك صورة لبطل إرهابي، متردد قلق حائر بين لحظتي الموت والحياة، لحظة الموت عندما «**يتمثل له الموت في ألف لون ولون ويوقن أنه من الصعب التمييز بين ميتة وميتة، وأن يرحل الإنسان عن هذا العالم فتيا أو هرما، يقضي على سريره أو ممزقا على أرصفة الطرقات لا يعني شيئا آخر غير أنه مات وانقضى أجله. وتضيئ وجدانه فكرة ألا علاقة له بالموت، فهو طالب شهادة وحياة! ويغمض عينيه ويتحسس الحزام الناسف ويتمتم ﴿ولا تحسبنّ الذين قُتلوا في سبيل الله أمواتا ...﴾**»[11] ولحظة الحياة عند لقائه بفنة حبيبته السابقة، التي حالت والدته دون الزواج بها، بسبب ماضيها الداعر، فنة التي انتشلته من موت محقق مأساوي ومدمر، دون أن تكون على علم بالخطوة الخطيرة التي كان سيقدم عليها. يقول السارد: «**يتمسك جعفر بذراع فنة التي أخذت تسحبه من بين مسالك الحيرة إلى شط الأمان. وتلفحهما برودة الشارع وهما يولدان من جديد..**»[12]. فلاشك أن خطاب السيرة في هذا الفصل الأول عمّق الشعور بالصراع بين الموت والحياة الذي كانت نفسية جعفر مسرحا له. وفي المقابل، حسم صديقه ومرافقه مفضلاً إنجاز مهمته دون تردد أو تفكير.

وإذا كان خطاب السيرة الغيرية الكلاسيكي يقوم على التتبع الكرونولوجي لشخصية رئيسة في محطاتها الحاسمة، فإن المبدع خالد أقلعي عمد إلى تحطيم ثوابت هذا النوع الأدبي بافتعال انزياحات، وفّرت للعمل أصالته وفرادته. والتي تأتت للمبدع عبر إنشاء فجوات في المحكي الرئيسي، سمحت بتوالد وتداعي محكيات ثانوية رسمت في مجموعها سيرة جعفر وسير غيره من الشخوص، وهي سير لن تكتمل ملامحها إلا عبر تعاقب فصول الرواية.

لم يكن زمن القصة يوازي زمن الخطاب في الرواية، فإذا كانت القصة في الفصل الأول لا تتجاوز حدثا وحيدا، وهو عزم البطل على تفجير نفسه، فإن زمن الخطاب السردي جاء ممتدا وموسعا بفعل تقنيتي الاسترجاع والتذكر، الحاضرتين بشكل لافت على امتداد الرواية. وقد ساهمتا بشكل ناجع في تقديم محكيات فرعية خاضت في حيوات وسير شخوص ذات صلة بالبطل جعفر.

لم يكن الخطاب السيري الوحيد الذي عمد المبدع جاهدا إلى إضعاف هويته وملامحه وسماته بفضل تعدد الضمائر وأصوات السرد واستثمار الثقافة السينمائية وخصوصا الكتابة السيناريستية، وإنما جل الخطابات ذات الحمولة التقريرية من قبيل الديني والسياسي والنقابي والاستجواب البوليسي، قد انصهرت في الكون الروائي، واكتست الإهاب الشاعري الذي أسهم في تحجيم الجانب الخطابي والتقريري فيها. فالنفس الشعري عم معظم فصول الرواية على امتداد مقاطعها السردية.

ب - الخطاب الشاعري وتكسير خَطابية الخطابات الأخرى:

تتمتع الرواية بحضور لافت لاختراق الشاعري للسردي، إلى درجة يمكن القول معها أن المبدع كان منشغلا بتجويد الخطاب الروائي أكثر من تعميق رؤيا العالم لشخوصه وتفكيك القضايا ذات الصلة بأطروحة المتن الحكائي. ولعل احتفاء اللغة السردية بذاتها وتوجهها إلى نفسها قد أسهم في كثير من الأحيان في خرق معايير الجنس الروائي وإحداث اختلال في منطق سير انتظام الأحداث، وتكسير خطية الزمن وتشتيته.

ويتأتى حضور الشاعري في هذا النص من خلال مستويين، مستوى اللغة الاستعارية التي توسلها الخطاب الروائي، ومستوى النوع أو الجنس الروائي الذي تم

انتهاك معاييره وذلك بإخضاعه للثقافة السينمائية أو الكتابة السيناريستية.

ب - 1 - شاعرية اللغة:

انطلق السرد باستهلال سردي شاعري، مفعم باللغة المجازية والإيحاء والتكثيف. تمكن بواسطتها المبدع من التغلب على ثقل وصعوبة بدايات السرد وشروع الكون الروائي في التجلي نصيا. فقد كان الخطاب الشاعري ملاذا فنيا للمبدع لتجاوز عسر انطلاق السرد وجموده، والتغلب على مخاض الولادة. فقد أضفت مجازية المساء شاعرية على الاستهلال السردي، وعكست توترا وضبابية في الرؤية البصرية من جهة، والذهنية من جهة أخرى، للبطل. يقول السارد عن الرؤية الأولى: «**هذا المساء ثمل تائه مرهق، غيوم لا تزال تعربد على سمائه فتبعث قشعريرة البرد في الجلد والأعصاب... وتلك شوارع خلفية معتمة توشي بما تستره خيوط ضوء واهنة منبعثة من بقايا المصابيح المكسورة...**»(13)، وأما الثانية فيقول: «**..ويصغي إلى نبضات القلب الفظة تنذر بجلال المهمة وخطورتها! يأبى العقل أن يطمئن لوجاهة البراهين وبداهة الأسباب.... يتعثر إيقاع الذكر في شفتيه مخلخلا انسياب ترتيله الناعم، مزلزلا كيانه المتخشب الضامر... ينطق الخوف في كيان جعفر فيستجيب عقله... يحتار برهة في اتخاذ قرار حاسم**»(14).

والحق أن اللغة المكثفة التي وسمت هذا الاستهلال السردي عمدت إلى إضعاف مرجعية الأحداث، وجعلتها تتخلص من طابعها الواقعي وتمثيليتها للواقع من جهة، ووسمتها بالتخييل والروائية من جهة ثانية. فقضية النص المتمثلة في شاب غرّ عزم على تفجير نفسه في مكان عامر بدافع ديني إيديولوجي، فهي مما دأبت وسائل الإعلام على بثها، وهو الأمر الذي قد يجعل القارئ أمام تمثيل فج للواقع، ولتدارك هذا المأزق الفني، عمد المبدع إلى ترسم طريق الكتابة الاستعارية والمجازية، والاستبدال في مقاطع سردية كثيرة البلاغية بالإبلاغية.

كما وسمت الشاعرية أيضا اختتام السرد بشكل لافت، فقد جاءت النهاية مفعمة بالتعابير الرمزية والاستعارية. ضمت صدى جل محكيات النص. فجعفر الفاقد للذاكرة غدا رمزا لكل مواطن عربي أفقده الواقع العربي الظالم والبئيس إنسانيته، وأفرغه من جوهره وروحه مثلما أفرغت ذاكرة جعفر، الذي بات مبتوت

الصلة بماضيه، فاقدا للرغبة في الحياة، كما الإنسان العربي وهو يعيش متخبطا في تيه حاضره؛ لا الماضي بجذوره يمده بأسباب الاستمرار، ولا المستقبل يغذي أحلامه ويفعم وجدانه بالتحدي والاستمرارية.

إنها نهاية شجية تلك التي ختم بها المبدع عمله الفني. فجعفر الذي فقد ذاكرته يمشي الهوينى على حافة السطح الناتئة مقلدا العصافير، يردد بصعوبة وانتشاء أغنية حبيبته فنة: «**يا عصفوري... الجريح... كسّر حلمَك... عناد الريح...**»(15). إنه ملفوظ سردي يختزل إخفاقا لحلم متعدد الأبعاد؛ عاطفية وعقدية وحقوقية وحياتية. فعناد الريح هنا رمز لهشاشة الواقع وظلمته، والعصفور الجريح رمز للإنسان العربي المكسور والمحطم الذي تسكنه هواجس تدمير الذات والتلاشي والاختفاء، وأما الأغنية فهي السمفونية التي تشيع على إيقاعها الأحلام إلى مثواها النهائي المهزوم، وتدفن في تربة اليأس والموت.

ب - 2 - شاعرية الجنس الروائي:

قام الوعي الإبداعي لخالد أقلعي على أن ظاهرة التطرف الديني تتسم بجانب كبير من التعقيد والعمق، وبناء عليه فإنه متى توسل البناء الفني للرواية بالكتابة السردية الكلاسيكية فإن الرؤيا التي يسعى المبدع إلى إيصالها للقراء قد يعوزها العمق والنضج اللازمين. وهكذا لم يجد الكاتب مندوحة من خرق ضوابط الجنس الروائي وتنويع أساليب الكتابة السردية، وذلك باستثمار واسع لما راكمه في الكتابة السينمائية وخصوصا الكتابة السيناريستية.

لم تنحصر شاعرية الخطاب فقط في مجال بلاغة العبارة وشعرية اللفظ والكلمة، وإنما تجاوز ذلك إلى شاعرية الجنس وإنشائية النوع الروائي، كما يتجلى ذلك بوضوح على مستوى بناء المقاطع السردية وطرق تركيبها وانتظامها، وذلك بتكسير منطق السرد وتمزيق خطية الزمن وبعثرته وتفتيته. وهو الأمر الذي يجنب النص القراءة الخاملة المسترخية، ويستدعي قارئا متيقظ البديهة، حاد التركيز، قادرا على وصل خيوط السرد بعضها ببعض ليظفر بالمعنى المرتبك والقلق. تستدعي الرواية، إذن، قارئا قادرا على إعادة تنظيم خيوط السرد وتنظيمها.

فمثلا يختزل الفصل الأول جل الأحداث والمحكيات التي تخوض فصول الرواية في تفاصيلها. ففضلا عن الحكاية الإطار التي تتمثل في عزم جعفر تفجير

نفسه بدافع ديني وتنفيذا لمخطط إرهابي رفقة صديقه مفضل الذي لم يتردد البتة في إنجاز المهمة، يقدم الفصل الأول محكيات فرعية ستتناسل خيوط السرد فيها، ولكن باعتماد السرد المتقطع والمتناوب والمتلاحق.

فعبر آلية التذكر والاسترجاع المفعّلة بشكل لافت للنظر وعلى امتداد المتن الحكائي، سيتعرف القارئ كل محكيات النص الفرعية التي جاءت في هذا الفصل في شكل شذرات سردية، مثل محكي الدعارة بماخور مدينة رموش العروس، وبعض ضحاياه مثل: أمه وفنةومزيود، وجلاديه مثل: سيوانا والداهي وطامو. ولن يستكمل القارئ صور هذا المحكي إلا عبر فصول الرواية كلها، وخصوصا الفصل الرابع الموسوم بـ «باحة دكان سي علال السبت 25 يونيو 1994م 19:32»(16)، حيث ستتكشف الظروف القاسية التي ألجأت الأم مليكة إلى تعاطي هذه المهنة الحقيرة، وسعي ابنها جعفر مضطرا بسبب قسوة زوجة الأب العقربة والعمة للبحث عنها وإنقاذها.

محكي معمل الحاج عشيبة الذي أنفق فيه البطل سنتين من عمره. فقد حضر هذا المحكي من خلال مشهد عاينه البطل جعفر، مشهد يفضح الاستغلال الجنسي لبعض مدرائه عبد النعيم للعاملات المشغلات بمعمل الحاج عشيبة؛ مثال بديعة. وستتولى الفصول القادمة وخصوصا الفصل الخامس «رحلة الثلاثين ربيعا»(17) في تصوير ظروف الاشتغال فيه والاستغلال الذي يتعرض له العمال والاستنزاف الممنهج الذي يتعرضون له، والنضال الوهمي والمزيف لبعض الزعماء النقابيين، وأيضا المكيدة التي دبرت له للزج به في السجن والانتقام منه.

محكي طفولة جعفر القاسية وعلاقته غير الطبيعية مع أبيه وعمته، وقد حضر هذا المحكي من خلال مشهد السب والشتم الذي تعرض له من قبل أبيه. لتستأنف الفصول الموالية رسم قساوة الأب الذي طلق أم جعفر بسبب شذوذ أخيها زهير، خضوعا لأعراف المجتمع الظالم، وقساوة العمة وزوجة الأب، مما وسم طفولة جعفر بالحرمان العاطفي والوجداني، دفعه إلى البحث عن أمه بإيعاز من جدته وخالته السعدية التي عجزت عن إيوائه بسبب فضاضة زوجها وجفائه.

محكي حب البطل جعفر لذكرى، التي حضرت في هذا الفصل كذكرى جميلة سرعان ما سيغيبها القدر عبر موت مفاجئ، ستتضح معالمه مع تعاقب السرد في

الفصول الموالية.

محكي علاقة البطل جعفر بفنة، التي كانت عاملا حاسما في إحجامه عن تنفيذ التفجير الانتحاري. لقد كان حضورها في هذا الفصل حضورا مزدوجا من حيث حدث القصة الإطار، ومن حيث المحكي الفرعي بوساطة آلية التذكر. وستفصح أحداث الرواية تعرف البطل عليها في ماخور الدعارة برموش العروس رفقة أمه، التي ستعترض لاحقا عن رغبتهما في الزواج، لتزف إليه في خاتمة الرواية بعد إطلاق النيابة العامة سراحه نتيجة تقرير طبي يثبت فقدانه للذاكرة وحاجته الماسة إلى الرعاية والعناية، ستتولاهما بتفان وإتقان فنة.

محكي سي علال زوج أمه، الصوت الحكيم في الرواية، وصدى الخطاب الديني المعتدل. وسيتكفل باقي المتن الحكائي تصوير ظروف لقائه بأمه والزواج منها، وعطفه على جعفر ورعايته له قبل عملية التفجير وبعدها.

وأخيرا محكي جعفر وعلاقته بأمير الجماعة الدينية المتطرفة، التي جندت جملة من الشباب الغض لتفجير أماكن حساسة، تنفيذا لإيديولوجيتها الدموية.

وهو محكي وثيق الصلة بالحكاية الإطار، حيث يفسر تغير قناعات جعفر السلمية المعتدلة بداية إلى قناعات دموية راديكالية في النهاية، غذتها وأججتها الظروف القاهرة والظالمة التي عاشها البطل، وكما رسمتها المحكيات السابقة.

لقد أسعفت الثقافة السينمائية التي يتمتع بها المبدع في إدماج كل هذه المحكيات الفرعية من خلال مشاهد سينمائية محكمة التنظيم، ومندمجة بشكل سلس في الكون الروائي، حيث راهن على خصوصيات الكتابة السيناريستية، التي تتيح الانتقال من مشهد حكاية إلى مشهد حكاية أخرى بمرونة وسلاسة وذلك بخلق وسائط لفظية تارة ودلالية تارة ثانية ونفسية تارة ثالثة . لقد أفعم هذا النمط من الكتابة النص بشاعرية خاصة على مستوى الجنس الروائي. وهي شاعرية خففت من سلطة المرجع الواقعي وعمقت الجانب التخييلي في الرواية، حتى أشد خطاباتها تقريرية وخطابية. ونقصد الخطاب الحواري الاستجوابي والخطاب الديني الإيديولوجي.

ج - الخطاب الحواري/ الاستنطاق البوليسي:

من الخطابات التي اخترقت النسيج الخطابي للرواية، بل وشغلت حيزا خطابيا مهما في المتن الحكائي للرواية نخص بالذكر الخطاب الحواري أو الاستنطاق البوليسي. والذي أتى على صفحات[19] مهمة من الرواية في فصل برمته وهو الفصل السادس الموسوم بـ «مكتب التحقيق الجنائي 13 غشت 1994م». وقد أغفل فهرس المحتويات الإحالة عليه.

يأتي هذا الفصل بعد خمسة فصول اكتملت خيوط السرد في محكياتها، واستوفت التقنية السينمائية مهمتها، وتشكلت صور شخوص الرواية في ذهن القارئ، واتضحت معالم نهايات الأحداث فيها.

لكن أهمية هذا الخطاب تكمن في إتاحة السرد للشخصيات في صيغة حوار استنطاقي لترسم صورا عن جعفر، الذي طوحت به الظروف والأقدار في براثن التطرف والعنف، متباينة تتحكم فيها أساسا العلاقات الوجدانية والعاطفية والدموية في صياغة أنموذجها.

يهدف هذا الفصل الذي يشغله برمته خطاب الاستجواب إلى تسليط الضوء على الأسباب الحقيقية لتطرف الشخصية المحورية، فبدلا من الإدانة الجاهزة التي مثلتها الشخصيات ذات العداء لجعفر مثل مراد الذويب المناضل النقابي الذي كشف البطل زيفه وانتهازيته، والذي جاء على لسانه: «**الكل يعرف أنه شخص حقود، عدواني، لا يحب الخير للناس... لأنه كان يغار من زعامتي للنقابة، وحاول أن يكيد لي بين العمال، ولو أنني لم أخبر حنكة بناء التكتلات لنجح في إقصائي من الزعامة بعد هذه المسيرة الطويلة في درب النضال**»[20]، ويضيف مجيبا المحقق: «**شاب معقد لا يدرك عواقب ما يفعل، وتعرفون بدون شك ماضي أمه! اللهم لا شماتة**»[21]، وسعيا منه إلى إثبات تهمة التطرف به، يقول: «**أحيانا، كان بعض الأشخاص الملتحين يزورونه في المعرض...إذا كان الآخرون لم يروهم فأنا رأيته منزوياً بهم في الجهة الخلفية للمصنع...**»[22]. وهي ذات الصور التي سيعمقها كل من الحاج عشيبة صاحب المصنع الذي يشتغل فيه جعفر، وعبدالنعيم صهر الحاج عشيبة ومدير المعمل.

لكن في المقابل رسمت الشخصيات الأخرى صورا إيجابية عن البطل وكشفت

عن أسباب ارتمائه في أحضان جماعة متطرفة. فالأم تفصح عنه الجانب السمح في شخصيته، تقول مجيبة المحقق عن رد فعله بعد أن علم بممارستها الدعارة: «**تفهم وصبر، أعز أحبابي**»[23]، وعن مصدر العنف في شخصيته، تضيف الأم: «**لم يكن ولدي يميل إلى العنف أبدا... شجعوه على الانضمام إلى النقابة، ثم دبروا له مكيدة السرقة**»[24]. وعن تعرفه على أعضاء التنظيم الإسلامي: «**عندكم آسيدي، عندكم تعرف عليهم، كنتم تحتجزونه وإياهم في نفس المكان!...**»[25]: «**عندكم، آسيدي، تغير ولدي ... سنة طويلة في «سجن بولهديل» أنهكت روحه. وبمجرد ما عانقته بعد خروجه، شعرت بأن شيئا ما تغير فيه: انكسار صوته ربما، ذبول ملامحه؛ خموله الذي زاد عن الحد...**»[26]. هي الصورة التي سيحرص سي علال زوج أمه على رسمها، ملحا على ذات الأسباب التي غرست فيه نزعة التطرف. يقول سي علال مجيبا المحقق: «**ليست المكاتب - ويقصد الكتب الموجودة في رفوف مكاتبه - ما يصنع الإرهاب، ياسيدي الفاضل، وإنما الاستبداد والظلم والفساد وغياب العدالة الاجتماعية وسيادة قانون الغاب أرجاء الكون، قانون الأقوى، والأغنى والأقدر...**»[27]. وقد طال الاستنطاق شخصيات أخرى تعاطفت مع البطل وأضاءت جانبه السلمي وتعلقه بالحياة وتبرمه من الظلم، وهي فنة ومزيود والطيب اليويهلي والمريضي.

ولعل الصورة التي تمثل بها هذا النمط من الخطابات، يدفع بالمتلقي إلى التساؤل عن حقيقته الوادعة، والهادئة، التي تتعارض مطلقا مع ما يجري في مخافر الشرطة ودهاليز المخابرات السرية من عنف وتعذيب وإهانة وذل. وهو الأمر الذي يدعونا إلى تأويل حضور هذا الشكل الحالم بالرؤية التي يسعى المبدع ترسيخها والدفاع عنها عبر هذه الاختيارات الفنية المقصودة، وهي رؤية تنهض على اجتثاث أسباب الإرهاب من أصولها، والمتمثل في مناهضة العنف بكل أشكاله المادية والنفسية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، فالعنف لا يبرر العنف.

ولتكسير تقريرية هذا الخطاب ورتابته، عمد المبدع إلى التنويع في أشكال الحوار، ففي الاستنطاق الأول أثبت أسئلة المحقق، وأجوبة المحقق معه، وفي الاستنطاق الثاني، استعاض عن الأسئلة بنقط الحذف، تاركا مهمة تأويلها للقارئ

انطلاقا من الأجوبة المثبتة، ومع توالي استنطاقات الشخوص غابت الأسئلة تماما وما يدل عليها، واكتفى الخطاب بإثبات الأجوبة. وهي إستراتيجية خطابية من شأنها إدماج القارئ في بنية النص، عبر دعوته إلى ملء بياضاته، وتنشيط الذاكرة السردية المستخلصة مما راكمه من قراءة الفصول الماضية.

2 - جمالية توظيف الخطاب الديني السياسي:

يمثل الخطاب الديني أبرز الخطابات التي صاغت عوالم رواية خريف العصافير، فقد متحت كثير من المقاطع السردية دلالاتها من حمولته المعنوية، كما وسم عديدا من شخوص الرواية بسماته. ولأن الرواية تغوص في ظاهرة التطرف الديني، فقد جاءت مكوناتها مضمخة بسمات هذا الخطاب. فلهذا يمكن تلمس تجليات هذا الخطاب على مستويات فنية محددة، وهي: الأحداث والشخوص ورؤياتها للعالم، وظاهرة التناص، والسخرية. ويكشف تحليل الخطاب الديني من خلال هذه المستويات الفنية عن تنوع في هذا الخطاب، وعن تصورات دينية متباينة تعكس اختلافا في تأويل النص الديني.

1.2 - جمالية توظيف الخطاب الديني السياسي:

لا شك أن الحمولة الدينية للظاهرة التي تسعى الرواية الخوض فيها بما تطرحه من مباشرة وتقريرية ومن خَطابية، طرحت أمام المبدع تحديا ينهض أساسا على إدماج هذا الخطاب في القالب الروائي، وفصله عن تمثيليته المباشرة للواقع، وإضعاف أدائه الخَطابي. فارتداء الحزام الناسف، والتكبير، والتفجير، وتمزق جثة الإرهابي والدمار الذي خلفه، والسرية في التنظيم، والتدريب على السلاح، واللجوء إلى الكهوف، وترتيل القرآن الكريم، وأخبار الراديو التي أعلنت: «**بأن عناصر إرهابية مدعومة من قبل جهات أجنبية معادية، تسللت من حدودنا... مدججة بسلاح أتوماتيكي متطور وقنابل موقوتة لتنفذ مخططات تخريبية، وأنها تنوي استهداف الفنادق والمراقص والحانات والمنتجعات الصيفية وبعض القرى السياحية طمعا في الإضرار بالاقتصاد الوطني، والعبث بأمن المواطنين...**»[28]، وغيرها من الأحداث ذات الطابع الديني التي تعج بها الرواية، تم إدراجها بشكل فني، بدد تمثيليَها المباشرةَ للواقع تفعيلُ المبدع

آلية التذكر والاسترجاع والحلم، وتشغيل تقنيات السيناريو، التي تفاجئ القارئ بالانتقالات المفاجئة بين مشاهد المحكيات وعوالم النص السردي، وزرع التشويق فيه وحمله على متابعة خيوط السرد لاستكمال المعنى السردي. ولعل هذا من شأنه أن: «يحول وجهة الخطاب ويصرف اهتمامه من الوظيفة التمثيلية بالإحالة على العالم الخارجي، إلى الوظيفة الشعرية»(29) والجمالية، وإضفاء مصداقية التخييل على الرواية.

2.2 - الخطاب الديني ورؤيا العالم عند شخوصها:

تدين الرواية التصور الديني الراديكالي، وفي المقابل تحتفي بالتصور الديني المعتدل. وقد تجسدت هذه المقصدية المضمونية على مستوى الخطاب الروائي في كيفية تصويرها لبعض شخوصها، التي كان السمت الديني أبرز أبعادها.

لقد صاغت الرواية بإتقان التحول الإيديولوجي على مستوى القناعة الدينية للبطل. فمن الاعتدال إلى التطرف خاضت أحداث الرواية في أسباب هذا التحول. إذ عبر آلية الاسترجاع وضمير المخاطب يسرد جعفر بداية انخراطه في التنظيم الدموي والبرنامج التكويني الصارم الذي يخضع له أفراد الجماعة الدينية في سرية تامة، يقول جعفر وهو يحدث نفسه بضمير المخاطب: «**وكان إحساسك بالرطوبة يطغى على أي توجس أو خوف وأنت تلج مدخل الكهف المعتم إلا من بضع مصابيح... تتمسك بكف مفضل وتقتفي خطوات فاروق الذي يحرص على أن يكبر بصوت مسموع عند كل منعرج... وبقدر ما كنتم تتوغلون في جوف الكهف تبين وصلات الأناشيد الدينية التي تعم الفضاء الموحش... ويفضي بكم الممر الصخري إلى ساحة... وتتوزعون على أرجائها في كتيبات صغيرة كثيرة مشكلة من عشرة أفراد أو أكثر. تلتفون حول قائد يفقهكم في أمور الدين ويلمكم كيف تنفذون الخطط المختلفة وتستخدمون الأسلحة الخفيفة وتصنعون متفجرات وأحزمة ناسفة...**»(30). لم يكن هذا التحول العقدي يسيرا، فجعفر لطالما دافع عن الخيار السلمي والمعتدل في نشر الدعوة الإسلامية، والذي حاول مرارا إقناع مفضل وحسين به. جاء في الرواية: «**لم يسمحوا لكم، أنت ومفضل وحسين، بلقاء الأمير بادئ الأمر. كنتم فكرتم في أساليب جهادية أخرى غير العنف تنفع بشكل كبير في بعث أخلاق**

الإسلام وإشعاعها. وشرعتم تخططون للقاء الأمير عن طريق تصور بعض الأعمال التطوعية مثل: الزيارات المتكررة للمرضى، ودعم العاطلين عن العمل بقروض مالية خالصة من الربا تسعفهم في حماية أسرهم بإنشاء مشاريع تجارية صغيرة. ثم حملات محاربة الأمية في المدن الهامشية والقرى المنسية مما يسهل على الناس قراءة كتاب الله والاضطلاع بأمور الدنيا والدين»[31]. ولم يكن أمام جعفر إلا الإذعان لخطاب الجماعة القائم على عدم الجدال والنقاش، كما تجلى في حواره مع فاروق الذي انتفض واقفا، وقد اشتعل وجهه غضبا وأخذ يردد بشكل هستيري مفزع: «**أستغفر الله العظيم، اللهم إنا نعود بك من الشقاق والجدل وكثرة السؤال**»[32]. ويضيف مفضل هامسا في أذن جعفر: «**كلام الأمير أوامر لا تقبل النقاش**»[33].

كما تجلى الخطاب الديني المتطرف في الصورة التي رسمها جعفر السارد بضمير المخاطب لأمير الجماعة، وهو تصوير فني جمالي يغازل متخيل القارئ عن أمراء التطرف، فتركيز الوصف على اللباس الأفغاني والسمت المظهري واللكنة العربية المتكسرة، أضفى في صياغة صورة مماثلة لما تنقله وسائل الإعلام من صور لأمراء الجماعات المتطرفة.

ولا تحجم الرواية أن تقدم رؤية دينية معتدلة، قوامها التسامح وقبول الاختلاف، وفهم الأحكام الشرعية فهما ينزع إلى الرحمة واللين. ففي حوار طويل غلب عليه الأداء الخَطابي والتقريرية المباشرة، والذي جرى بين سي علال وجعفر حول كتاب يعرف فهما متطرفا للدين، يوزع بموجبه المجتمع إلى جاهلي ومسلم، لم يتوان سي علال عن الدفاع على رؤية دينية معتدلة تؤمن بالتسامح وترفض التشدد كما في خطابه الموجه إلى جعفر: «**اصغ إلي جعفر... انظر إلى أحكام الإسلام الشرعية؛ سوف ترى أن بها من التيسير ما لا يوجد في أحدث التشريعات القضائية الغربية، وما ذلك إلا لأن الله سبحانه وتعالى خلق الإنسان ويعلم ما توسوس به نفسه من تحريض على ارتكاب المعاصي واقتراف الشرور، وقد خلق النفس بنوازع خيرها وشرها، وخير الإنسان في تحديد مصيره...**»[34].

3.2 - الخطاب الديني وجمالية التناص:

شكل الخطاب الروائي فضاء خطابيا تخللته بعض النصوص الدينية مثل آيات

القرآن الكريم، وخطابات الكتب الدينية التي تغذي النزوع إلى التعصب، وتصنع إيديولوجية التطرف والإرهاب.

إن سعي شخوص الرواية إلى فرض رؤاهـا وتصوراتها في سياق صراعها الدرامي، حتم على كثير منها تعزيز أصواتها بنصوص قرآنية، بوصفها حجة دينية كفيلة بدحض رأي الخصم وإضفاء الشرعية على رأي الذات.

ففي لحظة عزم البطل على تفجير نفسه، وهي اللحظة التي تأجج فيها الصراع بين الموت والحياة، يستحضر آية قرآنية يجعلها تصنع من موته حياة، وهي: ﴿**ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا..**﴾[35]، مستئصلا إياها من سياقها الأصلي، ومفرغا لها من حمولتها الدلالية الدينية المحضة.

وفي سياق إضفاء مفارقة ساخرة على الحدث، علق سي علال على خبر ارتشاء القاضي جبور الكحلون وظهور أثر النعم عليه، الذي أوردته مليكة زوجته، بالآية الكريمة: ﴿**ولتسألن يومئذ عن النعيم**﴾[36]. والأمثلة عديدة في هذا المجال، لا يتسع المقال لاستيعابها.

كما أن كثيرا من الوقائع ذات دلالات دينية توحي إليها سياقات النص وتتناص معها. نذكر على سبيل التمثيل، كتاب «معالم في الطريق» لسيد قطب، والذي تصنفه عديد من التأويلات ضمن الكتب التي تصوغ إيديولوجية التطرف وتسوغها، بوصفه كتابا قسم المجتمع الإسلامي إلى مجتمع مسلم، متقيد بتعاليم الإسلام، ومجتمع جاهلي، شارد ومارق عن ضوابط الدين. ففي الحوار الدائر بين سي علال وجعفر نستشف ظلال هذه الوقائع. يقول علال مستفسرا جعفر:

« - **هذا كتاب موجود في مكتبتي؟**

- **حقا؟! «معالم التغيير» للشهيد محمد السلالي، استعرته من صديقي مفضل؟**

.....

- **كتاب عظيم لا يرقى إليه الشك!**
- **هذا كلام كبير، باستثناء كتاب الله، كل كلام آخر يؤخذ منه ويترك.**

....

- **حقيقة أننا نعيش جاهلية ثانية، كما يقول السلالي، ولا سبيل إلى أخلاق الإسلام إلا بنبذ حضارة الغرب»**[37].

خاتمـــة:

لم تكن مقاربة رواية خالد أقلعي «خريف العصافير» من منظور جماليات تفاعل الخطابات إلا امتثالا لمقياس فني وجمالي وسم الصياغة الفنية لعوالم الرواية، ووسمها بميسم خاص.فتعقد الظاهرة المطروحة للمعالجة السردية، اقتضى تشغيل خطابات ذات هويات متنوعة ومتباينة، وتطلبت الصنعة الفنية للرواية تحقيق الانسجام بينها وتوفير تناغمها داخل النسيج الخطابي للرواية. وهكذا اتجه عملنا إلى ضبط هذه الخطابات ورصد سماتها الفنية، وأساسا تقصي وظائفها الجمالية داخل النص.

لقد وفر الخطاب الروائي فضاء لالتقاء جملة من الخطابات وتفاعها في سبيل محاصرة ظاهرة التطرف الديني محاصرة فنية، وقد امتثل هذا التفاعل لمقتضيات الجنس الروائي. فالخطابات التي هيمنت على نص الرواية مثل الخطاب السيري والخطاب الشاعري والخطاب الاستنطاقي البوليسي والخطاب الديني السياسي، الذي كان حضوره حضورا مركزيا في الرواية لطبيعة القضية التي تتناولها، قد تم إضعاف خَطابيتها المباشرة بفعل التشغيل الناجح لبعض التقنيات المتجسدة في الكتابة السينيمائيةوالسيناريستية.

ولعل المنظور المعتمد في مقاربة هذا المتن الحكائي، أي تفاعل الخطابات وتداخلها، يمكن أن يمكن القارئ من مقياس جمالي، يستجلي من خلاله الإمكانات الفنية التي يتمتع بها النص السردي، ويكشف قيمة الصنعة الروائية التي أبان عنها المبدع(38).

الهوامش

(1) خريف العصافير، للمبدع خالد أقلعي، منشورات بيت باب الحكمة، تطوان. وقد حازت على الرتبة الأولى لجائزة محمد الحمراني، ميسان، العراق.

(2) ياسمينة خضرا، الصدمة، ترجمة نهلة بيضون، دار الفارابي، لبنان، الطبعة الأولى، 2007م.

(3) جاء في الرواية في سياق استعادة البطل جعفر ذكريات الطفولة لحظة توديعه زميله مفضل لتنفيذ مهمة التفجير الإحالة على فضاءات وأشياء ذات مرجع واقعي مثل سندويشات علي بابا وسينما إسبانيول وباب النوادر وزنقة الزاوية وساحة الفدان والطائر الحجري المحلق من آخر طابق في عمارة الطير والسوق الفوقي وغيرها. رواية «خريف العصافير»، للمبدع خالد أقلعي، ص: 12.

(4) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، نشر الأهالي، سوريا، الطبعة الأولي، 1999م، ص: 25.

(5) محمود طلحة،تداولية الخطاب السردي، دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي، عالم الكتب، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، 2012م، ص: 65.

(6) حياة مختار أم السعد،تداولية الخطاب الروائي، من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، دار كنوز المعرفة، الأردن، الطبعة الأولى، 1436هـ - 2015م، ص: 148.

(7) عبدالقادر الطيفي رواية الهامشيين في المدينة المغربية «سلستينا» ليوسف فاضل، ضمن كتاب «السرد والحكاية، قراءات في الرواية المغربية»، تنسيق: د. شعيب حليفي، منشورات مختبرات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2010م، ص: 163.

(8) خريف العصافير، ص: 9.

(9) المرجع نفسه، ص: 10.

(10) المرجع نفسه، ص: 13.

(11) المرجع نفسه، ص: 17.

(12) المرجع نفسه، ص: 18.

(13) المرجع نفسه، ص: 9.

(14) المرجع نفسه، ص: 9.

(15) المرجع نفسه، ص: 166.

(16) المرجع نفسه، ص: 63-82.

(17) المرجع نفسه، ص: 83-111.

(18) ونرى أن المبدع لم يكن موفقا في إدراج مقطع سردي في ضوء توظيف هذه التقنية السينمائية، يتحدث فيه السارد جعفر في الفصل الثاني الموسوم بـ «المستشفى المدني الجمعة 24 ماي 1994م 15:30» عن أشلاء جثة مفضل في الصفحات الأخيرة من هذا الفصل. إذ جاء مقحما متكلفا، وكان حقه التقديم في بداية الفصل الثاني أو نهاية الفصل الأول. خريف العصافير، ص: 34.

(19) امتد هذا الفصل من الصفحة 113 إلى الصفحة 151. وهو قدر مهم بالموازاة مع حجم الرواية المتوسط.

(20) المرجع نفسه، ص: 140.

(21) المرجع نفسه، ص: 140.

(22) المرجع نفسه، ص: 141.

(23) المرجع نفسه، ص: 114.

(24) المرجع نفسه، ص: 115.

(25) المرجع نفسه، ص: 115.

(26) المرجع نفسه، ص: 116.

(27) المرجع نفسه، ص: 120.

(28) المرجع نفسه، ص: 58.

(29) عبدالمجيد بن البحري،مجازفات السرد ومجازاته، قراءة في «مجازفات البيزنطي» لشعيب حليفي، ضمن «السرد والحكاية»، مرجع سابق، ص: 98.

(30) خريف العصافير، ص: 98-99.

(31) المرجع نفسه، ص: 102.

(32) المرجع نفسه، ص: 104.

(33) خريف العصافير، ص: 107.

(34) خريف العصافير، ص: 123.

(35) المرجع نفسه، ص: 17.

(36) المرجع نفسه، ص: 76.

(37) المرجع نفسه، ص: 122.

(38) جاء في كلمة تعليل لجنة التحكيم جائزة محمد الحمراني للرواية، المثبتة في ظهر الرواية، ما يأتي: تميزت هذه الرواية بتكنيك وحبكة عاليتي المستوى، وبنية روائية متماسكة ذات لغة تواصلية سردية بالغة التركيز والكثافة، وأداء تجريبي مبتكر على مستوى جماليات النص ومعاييره البلاغية. أما على مستوى الخطاب فقد فضحت هذه الرواية ما يتعرض له الإنسان العربي من ممارسات وإكراهات سلطوية على مختلف المستويات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تجعله عرضة للانهيار والارتكاس والانحراف وانعدام الرؤية الصحيحة».

انشقاق الذات وخيبة الفحولة في رواية «الجنين الميت» لـ:ناصر سالم الجاسم

آمال كبير
(الجزائـــــــر)

ملخص:

تتخذّ قضايا الرواية العربية الجديدة مركزيتها الفكرية والثقافية من طبيعة العلاقة بين الكاتب والمكان الذي ينتمي إليه، وإذا كنا لا نعدم حقيقة تآلف الثقافة العربية في الكتابة الروائية واتحاد موضوعاتها - تقريبا - من الخليج إلى المحيط، فإننا أيضا سنلاحظ حالة من حالات التّفرد والخصوصية المنحازة إلى عوالم الهوية اللصيقة بطبيعة العلاقات النّاشئة بين الكاتب والحيّز الجغرافي الذي ينتمي إليه بالمواطنة أو بالميلاد.

تمهيـد:

تحمل الكتابة الروائية العربية أصنافا شتّى من التّمثيلات الفنية للهوية الفردية أو الجماعية خارج نطاق الحيز العربي أو الإسلامي، لاعتبارات قيمية وممارسات تقليدية تنزاح بالقومية والدّين عن الأممية والانتماء المطلق.

وتحمل الرواية السعودية امتيازات جمالية وخصائص فنية مختلفة اختلافات واضحة عن

الرواية العربية، نظرا للخصوصية التي يمتاز بها المجتمع السعودي عن غيره من المجتمعات العربية الإسلامية، هذه الامتيازات نفسها تركت عملية تشكل الرواية السعودية تنفلت من حدود السائد لتندرج وفق متطلبات البيئة الإنسانية متجاوزة الوجود الواقعي حينا ومنضوية تحت سلطته حينا آخر.

1 - سلطة الرقيب وأزمة الفحولة:

في رواية «الجنين الميّت» يظهر سؤال الوعي الثقافي الجمعي مرتبطا بأسئلة الهوية الدينية في المجتمع السعودي، وطبيعة الممارسات التي يعتبرها الإنسان من جوهر الدّين بينما يدرك أنها من صميم العادة، خاصة بعدما تحولت بفعل الزمن إلى رقيب يزداد عتيًّا وبطشا ليتحول إلى سلطة لاتتماشى مع طبيعة التطور الذي تشهده الحياة.

يحتدم صراع الثقافة المستحدثة والهوية المأزومة من داخل الرواية ومن خارجها، فالكاتب يحاول أن يتجاوز رقابة المرجع داخل الحكاية ليتمكن من تفادي رقابة المتلقي من خارجها. هذا التشكيل هو «سبيل الفنان إلى إعادة (ترتيب الأوضاع) في عالمه النفسي، وإلى إعادة بناء العلاقات في عالمه الواقعي للوصول إلى عالم نفسي وروحي واجتماعي أكثر كمالا وتناغما وانسجاما»(1) وهذه الصناعة الفنية المتأزمة، تجعل الكائن والممكن يتلاحمان معا للإعلان عن حالة الأزمة بالفعل وتحويلها إلى مضمر نصي يتجاوز نفسه ليتحول إلى أثر.

إن الحكم الأول الذي يصدره الكاتب في حق استبدال الكائن (الجنين) عبر الرؤية السردية إلى ممكن بالفعل الكتابي أو بالقوة التنبؤية، وهو (الموت) يجعل طبيعة العلاقة بين النص والكاتب وبينه وبين القارئ، تتحول إلى معضلة فنية عصيّة موغلة في الشك ومتوغلة في السؤال.

هذا المآل الحتمي لأحلام التجاوز والتغيير يجعل الحكاية تتحدّى فعل الموت من داخلها لتصنع لنفسها حياة جديدة خارج النص من خلال تحويل السؤال المتضمن طيلة العملية السردية إلى افتراض يتعدى حدود الشخصيات القائمة على رعايته وترسيخه داخل الرواية (عمر السالم/ دانة الحسن) بأن يستلهم منها فرصة للنجاة من الحلقة الإنسانية المفرغة التي وضعها الكاتب فيها وحكم عليها بأن تظل أسيرتها وحدها، وذلك بأن جعلهما

شخصيتين منتهيتين داخل الحكاية لا يتعديان بوجودهما إلى خارجها ولايمكنهما أن يكونا شخصين آخرين لأنهما لم يواصلا دورة الحياة بالزواج والإنجاب، هذه النهاية لا تقف عند مجرد الرومنسية والوفاء الأفلاطوني لشخصين أحبا بعضهما وافترقا دون زواج، إنما هي رمز لما يريد الكاتب أن يقوله من خلال اجتثاث فعل الاستمرار على المستوى الجسدي الفيزيولوجي والإحالة على الممكن البديل، بالإشارة إلى الاستمرار الفكري المتمثل في تحويل الشخصية إلى مجال الدراسة والعلم «عمر السالم ينتهي.. موظفا صغيرا في التربية والتعليم... بلغ الثلاثين سنة من عمره ولم يتزوج.. الأيام تأكل من وجهه ومن قلبه.. والزمن يعذبه ويطفئ روحه المرحة ودانة الحسن تكمل دراستها الجامعية على مضض دون زواج ودون أطفال ولا يعرف شيء عنها أكثر من ذلك»[2] مع تضمين للجانب الروحي الذي لا يمكن الاستغناء عنه في عملية التحول الحضاري المنشود، بل إن الكاتب يجعله المسعف الوحيد للتأزم النهائي الذي يصل إليه البطل في علاقته بالمرأة وهو الحل الوحيد المقنع للمتلقي العربي تجاوزا للطروحات الدخيلة التي لا يمكن الركون إلى شرعيتها ببساطة واقتناع «أخيرا بقيت لي في هذه الحياة أمنية واحدة.. أتمنى أن أحققها معك قبل أن أموت.. أتمنى يا حبيبي أن أحج معك في قافلة واحدة»[3] وهو هنا يشير إلى تغليب المقدس الفعلي موازيا إياه بالمقدس العرفي الذي يعتبره سبب الانهزام الفكري والفشل الثقافي والإنساني معا «وهذا لايشير -بالضرورة - إلى أن العالم المقدم أو المشكل من خلال النص الروائي، عالم بديل أو مواز للعالم الواقعي الملموس، وإنما هناك حالة من الفعل والانفعال، لايمكن وصفها أو تحديدها بسهولة، فهي لا تعكس الواقع بشكل مباشر، وإنما تشكل رؤية جدلية تتكون من الفني والمرجعي...»[4] حيث تمثّل الفني في تداخل للعناصر المؤدية إلى الانهيار الكلي المعهود في المجتمعات التقليدية، في حين كان الاتكاء على المرجعي (الدّين) وسيلة لغسل أدران الروح والتشبث بالأمل في الاستمرار اللامشروط.

على هذا يثبت الكاتب فحولة فنية اخترقت الهامش الأفقي للفعل المنجز داخل العملية السردية، لتجعله فعلا يتعدى حدود اللغة الوصفية الكاشفة ليستكمل منجزه الفعلي المقصود داخل الوعي القرائي دون أن يثير قواعد الرقابة أو يكسر قوانينها

«فوعي البطل - وهو يهيمن على مجموع عالم الأشياء في الرواية - لا يمكنه إلا أن يجاور وعيا آخر، كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلا بجانب حقل آخر للرؤية، أو أيديولوجيته إلا بجانب أيديولوجية أخرى»(5) بل إنه يسخّر قوانينها ليمرّر رفضه ويعلن ثورته من داخل النص بجعلها نسقا مهيمنا وضروريا، ومن خارج النص باستبدال السؤال بالتشكيك.

1 - المرأة وإشكالية الصراع: (التبعية/ الامتلاك/ الانتقاص):

لا يقدم الكاتب في هذه الرواية قصة حب عادية بين رجل وامرأة في بيئة محافظة يسودها الخوف من الآخر وتكبّلها ذكريات الدم المسفوح على أضرحة العشق، بل يقدم موقفا ثوريا يخلخل بنية السائد ويثير حفيظة المألوف.

إن الإشكال الذي يعانيه الكاتب في تقديم «جنين ميت» إلى العالم ليس إشكالا متعلقا بالمرأة أو بالدّين كما يبدو من الوهلة الأولى للقراءة، بل هو إشكال يتمدّد عموديا في عمق الوجود القيمي للبناء الاجتماعي المتوارث «الطين الأخضر.. الكائن الممسوخ.. هو الحائل هو الذي أشخب دماء الحبيبين وعطل ساعة اللقاء.. هو الذي خرب روحي هو الذي جعلني أعدو في دم وأزلق ولا أصل إليها.. أعدو في دم لا أستطيع النهوض منه.. في المقبرة كنت أشم رائحة دم الحبيبين في أنفي وهما مكفنان وهما مدفونان تحت الثرى.. كانت رائحة دم الحبيبين واقفة عند منخريّ أطردها ولا تذهب.. ورائحة النبق تحاول طردها معي وتفشل.. لقد كانت رائحة دم الحبيبين رائحة النهار كله والليل كله»(6) لهذا فإن طبيعة الأنساق الثقافية والفكرية التي يرتكن إليها هذا النص تتداخل مقوماتها الحاضرة سلبا بمقومات غائبة تحمل دلالات السلب والإيجاب معا، مما يجعل القارئ يقف عاجزا عن السؤال؛ لأن الكاتب يعمل تباعا على تحريف الدلالة المرجعية للديني والعرفي والقيمي تمريرا للنسق البديل دون المساس بما هو كائن ومهيمن وخطير.

إن الوصول بالمرأة إلى حالة الفراغ الجسدي والفقد العذري في هذه الرواية لا يتعلق بكونها امرأة بقدر ما يتعلق بالرجل (الفحل) في مجتمع لا يؤمن بغير الذكور، ويحرّف الكاتب فكرة الضعف الذي يعانيه البطل ليجعلها لصيقة بالأنثى بينما يسرّب على هامش الموقف المخزي لها موقف

الفشل الجنسي لرجل تتربص بأفكاره ثقافة الفحول خارج نطاقها الإنساني «في هذه اللحظة المشحونة بالجمال يستيقظ الشيطان يوسف.. يخرج من قبره بعد رقدته الطويلة.. يخرج بنصف جسده العلوي بلاقدمين.. فقدماه قطعتا قبل موته بسبب مرض السكر. يخرج ويدلق سمه في نفسي مثل ثعبان.. يبصق على الأرض ويصيح في وجهي: أنت عنين.. أنت عبد مخصي.. أنت بغل.. أنت امرأة ذات جرس ربطته في مفصل قدمها وبعدما خفت رنينه الملح جلست في خيمة البغاء تنتظر.. أنت امرأة تقبل امرأة.. أنتما الآن فتاتان تتساحقان.. فتاتان تحتاجان إلى ذكر.. أثبت لي أنك رجل.. أنك فحل !!»(7).

غير أن المنحى الذي رسمه الكاتب للشخصية في هذه الرواية جعله لا يتحمل عبء الاستمرار بها إلى آفاق المواجهة والتحريض على الثورة المخبوءة داخل كل رجل منهزم أمام سطوة التقاليد والأعراف، ولهذا يفشل البطل في إثبات فحولته أمام امرأة يحبها نظرا لتعالي أصوات الكينونة الممسوخة التي يتناسل منها ممثلة في شخصية (يوسف) المبهمة التي تحيل إلى كائن مشوه جسدا وذكرى، هذا التشوه الذي كان البطل يصوره في أشكال من القسوة والكراهة والابتذال لم يبد أنه لصيق بالشخصية المبهمة التي لم يعرّفها إلا على شكل ومضات تصويرية واصفة، بقدر ما يبدو لصيقا بتكوين اجتماعي يسعى الكاتب إلى تعرية وجهه المنبوذ ليواجه به فلسفته الخاصة، ويحرك من خلاله فلسفة المتلقي دون أن يترك أثرا مباشرا لما قال أو لما ينوي قوله بعد الانتهاء من فعل الكتابة.

على هذا ينتهي البطل فاشلا في كل شيء، حتى إن العملية الجراحية التي أجراها تتحول بدورها إلى مزيج من الشك تجاه الجراح من جهة، وإلى مزيد من القذارة التي لا يتخلص من بعضها إلا بشرب كميات كبيرة من ماء زمزم من جهة أخرى «الإنسان المتكلم في الرواية هو دائما صاحب أيديولوجيا بقدر أو بآخر، وكلمته -هي دائما - قول أيديولوجي، واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر إلى العالم تستدعي قيمة اجتماعية. والكلمة - قولا أيديولوجيا - هي التي تصبح موضوع تصوير في الرواية»(8) منبها إلى عمق الانعتاق الروحي الذي يسعى إليه البطل ليس على سبيل الزهد الفعلي والندم، بقدر

ما هو ركون إلى فشل ذكوري تجاه المرأة ومنها تجاه القبيلة (المجتمع) الذي ينتمي إليه مكبلا بضعفه مادام غير قادر على تغييره أو تغيير مواقفه تجاه الحياة بسببه.

2 - اختباء الذات خلف وهم الفحولة: (العجز/ الشك/ العناد):

تتراوح المدركات الحسية التي يقدمها الكاتب على لسان البطل بين الغريبة والمغيبة، غير أن الألفة مع الأحداث تنكسر تباعا بفعل المواجهة الحادة بين الرؤية السردية والحدث الروائي والاصطدام المتكرر بالمواقف والأحداث «أما أنا فقد غادرت المستشفى وعبارات تحد صريح تكاد تخرج من فمي: سأتزوجها يا يوسف يا إناء الكلب.. سأتزوجها أيها الشماليون القساة حتى لو كسرتم زجاجا على رأسي.. حتى لو دققتم مسامير فيه وفي جسدي كله.. أنتم وحوش كاسرة تتعلم القتل كما يتعلم الزنوج الرقص وهم في بطون أمهاتهم..»[9].

إن تحول الحياة إلى عمل فني ليس سهلا كما نتصور فهو يخلق حالة من الاغتراب بين القارئ (مكتشف الموضوع) وبين الكاتب (مقدم الموضوع) تؤدي إلى التجاهل (وليس الجهل) بأبعاد الحدث، مما يحوّل الحكاية إلى شكل شعوري غريب طافح بالأحاسيس الجديدة التي تكون عادة أقدم من الإنسان نفسه، كما «يتّخذ الوعي اللغوي المعري في طابع المضمر، والمسكوت عنه، والمنفي... إنه الهامشي - أو المهمش الذي يعجز عن أن يتمثل خارج مساحاته الزمنية المختزلة، أو خارج أمكنته المحدودة بحكم دوام العيش فيها، وتكرار الحياة وتماثلها، إنه الصمت، أو التأمل، أو العبارة التي تحفر في العمق، لتتخمّر أكثر مما تفصح، كما أنها إيقاعات السرد الحادة التي تحاور هدوء الزمن عله يشي بما يتخزّن داخله ويتهيأ للآتي المختلف»[10] فالكاتب في هذه الرواية يبني الحكاية بناء سريعا مما يجعل الإدراك الحسي لأحداثها ينفلت من لحظة القراءة ليكتمل بعدها، ويتجدد من خلال ولوجه أبوابا فتحت أثناء القراءة وظلت إلى حين «مات بعد تعرض لجلسات كهربائية.. وبعد غمر للجسد في أحواض أسيد.. أضيف إلى ذلك كله مجموعة من الشتائم التي تمس عرض الأم خصوصا.. وعرض الأخت!!»[11] هذه العبارات السريعة التي تكشف تفاصيل الثقافة السائدة في مجتمع ينتمي إليه البطل انتماء لا فكاك منه يقوده إلى محاولة جادة للتطهر، لعل الكاتب يحاول بها تخفيف صدمة الانهزام الفحولي الذي وصمَ به

مجتمعه من خلال الإيحاء بالفشل الذريع الذي مني به البطل أمام إصرار المرأة على صدق جسدها وصدق مشاعرها بفعل قسمها على القرآن، وإلحاحها على التحدي بقوة غائبة عن الفعل الرجولي المسند إلى غير حامله في هذه الرواية «بعد ذلك التاريخ الموصوم بالعار والمنطبع على كل خلية من خلايا دمي الشمالي الساخن لم يقبل مخي إلا فكرة واحدة.. فكرة التطهر معا من الذنب.. فكرة الخلاص من إثم ليلة الخامس عشر من شهر شعبان.. خلاص نهائي لا يحتمل الرجوع أو الانتظار»[12].

يتحول البطل في هذه الرواية من كونه صانعا للأحداث إلى كونه مصنوعا منها، هذه المفعولية الفحولية لا تظهر جليا إلا بعد الانكسار الذي يتعرض له عند لقاء حبيبته التي قطع لأجلها أشواطا من المكابرة والتحدي " شعرت في غمرة عصياني وفورة شهوتي وعشقي أن خللا ما أكتشفه.. جزء من لعنات يوسف يتبعني.. جزء من لعنات الشماليين مراحيض يوسف التي أستعملها يطاردني.. لقد اكتشفت أن بها نقصا.. عطبا.. شيئا عزيزا مفقودا.. فسال عرقي وبغضي وتكومت أحزاني.. أحزان هبطت عليّ وتراكمت في لحظة ضعف آدمي مسّنا.. اكتشاف الحقارة.. حقارة كل شيء.. الجسد والحناء والريحان والأشواق ونفسي.. امتلأت روحي بالكآبة والقهر.. وتجمع الدمع في عيني !! بكت كثيرا على صدري... أحضرت قرآنا وأقسمت منتحبة.. أقسمت أنه لم يمسها بشر غيري ولكن يوسف حضر ولوث كل شيء.. نفسي وعقلي وصدق الأشياء عندي»[13] وهذا ما يكشف الوظيفة الجديدة للإنسان الذي لم يعد قادرا على صناعة حياة يريدها أو مسار يختاره «فالبطل الجديد يعيش عالما جفت فيه ينابيع التفاؤل والبراءة وتقلصت داخله إمكانات الإنسان... وأصبح ذلك الإنسان الذي يقوم بصنع عالمه مجمدا عند بداية مغلقة وأبدية متشائمة»[14] ولهذا لم تكن الشخصيات الخارجة عن محتوى القصة الرئيسة في هذه الرواية تعني للكاتب أكثر من وجود آني للحظة عابرة، فاعتمد تعريفها على شكل إشارات تتداخل مع الواقع العيني الرئيس لكنها لا تضيف إليه جديدا وكأنها لا تعنيه، غير أنها بالمقابل تعني المتلقي الذي إن لم يجد مرآة يرى فيها وجهه داخل دائرة العلاقة العاطفية التي قامت عليها إشكالية الصراع القيمية في هذا النص، فإنه سيجد انعكاسا في هذا الأثر أو ذلك وهو

ما سيحيله بالضرورة للعودة إلى تفاصيل الوعي بالإشكال المطروح على صعيد القيمة الإنسانية والنسق الثقافي الذي تنتمي إليه «فاستجابة الجمهور لنص ما هي التي تجعل النص مهما ودالا»[15] وتعمل على شيوعه وبلوغه التأثير الفني والفكري الذي يطمح إليه الكاتب، ولا يتأتى هذا المآل لأي نص روائي إلا إذا كان مبنيا على ما يطمح القارئ أن يجده - وغالبا - يطمح القارئ لأن يجد نفسه أو يرى قضيته أو يقرأ معاناته «أتى إلى غرفتي بابتسامة جماعية النزلاء فريد الحمد وعواد العلي وخالد السفر.. قلت في نفسي لما رأيتهم: المستشفى سلة قمامة تحوي أصنافا عديدة وأجناسا متنوعة.. فقد يكونون شماليين وقد يكونون غير ذلك... غادر فريد الحمد المستشفى يائسا من كل شيء.. أخوه وابنه وشفاء آلام ظهره.. عاد إلى قريته «القرين» ليموت إلى جانب أشجار الأرز التي يزرعها ويحصدها ويتاجر بمحصولها في سوق القيصرية بالهفوف...»[16] وبناء على ذلك يمكننا القول إن الرواية تعتمد في صنع عالمها على المزج بين التفاصيل الصغيرة التي تجمع الناس في المجتمع الواحد، ليصبح التخييل بعدها قيمة تخرج بالمعنى عما يمكن أن يكون (إن لم يكن موجودا بالفعل) وهذا ما يسمح بإنتاج المتلقي أسوة بإنتاج النص «وكأن الحالة الاجتماعية الثقافية العامة بمجرد أن تتغير، تكون مهيأة لأن توفر قارئا محليا يمتلك القدرة على التفاعل مع الأشكال الخطابية الجديدة لكتّاب مجتمعه خاصة»[17].

إن الكاتب هنا لا يختار لمقترحه الثوري الحضاري المضمر - الذي يلمح إليه - بطلا مثقفا أو نموذجيا، لأن المثقف عادة يعدّ خارجا عن السرب أو هو مجبول من طينة غير طينة البسطاء، لهذا يختار إنسانا عاديا جغرافية وتوارثا من أجل توسيع دائرة التعاطف القرائي في مجتمع ملتزم بتقاليده حد الحساسية المفرطة، في الوقت نفسه يخفي الكاتب انتماءه إلى دائرة المثقفين الذين يطرحون سؤال التغيير وذلك بأن يتوحد بالبطل منذ بداية الرواية ولا ينفصل عنه إلا في تحديد المآل الذي بلغه في نهايتها ليتحول إلى مجرد ناقل للخبر قاصدا إلى استرجاع صفة الراوي، ليبيّن أنّ الرجل في هذه العلاقة القائمة على اللاتكافؤ الجنسي يمارس ذكورة محرومة من صفة القيادة[18] المفروض هيمنتها في ثقافة الكاتب والبطل على جميع أنواع الثقافات، لأن دونيته القيمية بما

تعنيه من سلبية واستكانة وضعف وانسياق أعمى للممارسات الاجتماعية يجعله يتعلق بالمرأة تعلقا جسديا شهوانيا خاضعا لمفهوم العذرية النازفة دون غيره من المفاهيم، وهو مفهوم ارتبط به دون الأنثى هنا، من خلال النزيف الذي لطخ ثوبه إثر مرضه بالبواسير «فلئن لم يكن رجلا في مضمار الثقافة. فليكن رجلا وأكثر من رجل في مضمار الرجولة الطبيعي»[19] وهذا ما لم يتحقق أيضا، ولهذا يظهر الكاتب في آخر الرواية ليوضح الأثر الذي ينجم عن مثل هذا النوع من الفشل في المجتمعات العربية كافة.

إذا والحال هذه. ما النموذج الذي يقبل القارئ على التفاهم معه وإدراك مقصديته؟

لابدّ أن الكاتب وهو يرسم ملامح بطله المشكّك القلق كان ينظر إلى شريحة اجتماعية لا تفصل القول الديني عن القول الوضعي معتبرة إياهما قولا واحدا، ثم إن مرض البطل يصرف القارئ المشكك عن طبيعة التأويلات التي يشي بها فشل العملية الجراحية لينحاز به إلى دائرة التجاذب الفكري والتعاطف التلقائي مع ردود الفعل الذكورية تجاه البطلة، مما يعزّز قيمة الفحولة كنسق عام تنتشي الذات بإعلانه أمام قارئ لا يفكر خارج دائرة الانتماء لتلك الرموز، بينما يترسخ في وعيه إحساس بالفجيعة، يتنامى تدريجيا مع أزمة البطل وصولا إلى موته الرمزي بموت الحلم الذي ظل يجاهد من أجله انتصارا لتبعيته المقيتة إلى فكر متجذر في ذاته اللاواعية قسرا.

3 - شعرية اللغة: (الانزياح/ التكثيف):

يبدو أن الكاتب في هذه الرواية لا يقف عند حدود عرض القضية الموضوع أو الحكاية والانتهاء بها إلى الفشل الذريع ليقول كل شيء ويتوقف عنده، بل إن هذا لم يعدُ أن يكون مجرد مواراة للفكرة الرئيسة التي لا يقولها علنا ولكنه يستعيض عنها بأشكال أسلوبية شتى، منها:

أ - اللغة الشعرية:

اللغة هي «سر يفشي كل الأسرار... ووجود يمتلئ بوجودنا»[20] وهي المادة التي يبني بها الكاتب عالم النص مستعيرا أدواتها الجمالية من بقايا الإرث اللغوي الذي كانت الشعرية أهم مقوماته، للتعبير عن الكامن في دواخل النفس العربية المسكونة بوجع الحرف منذ الأزل.

إن سقوط أحلام التغيير ومرارة الهزائم العاطفية جعلا لغة الكاتب تنزاح إلى تقنيات الكتابة الشعرية، مازجا بين جنسين أدبيين لا يجتمعان إلا في نصوص لها رؤيتها الخاصة ومواقفها المفعمة بالوجدانية والتأمل فـ«العالم مبرمج في اللغة بشكل سابق، لذلك لا نستطيع معرفة العالم إلا من خلال ما يسمح به اللسان ويجيزه، بل إن إمساكنا بالمدرك الواقعي لا يتم إلا من خلال التوسط الرمزي، أي اللسان، وهو أرقى الأشكال الرمزية التي مكنت الإنسان من التخلص من طبيعة خرساء تكتفي بإعادة إنتاج نفسها. لقد استطاع الإنسان من خلال الأشكال الرمزية واللغة في المقام الأول، الانفصال عن الكائنات الأخرى لكي يبني تاريخه الخاص. لذلك، فإن ما تقوله اللغة ليس وصفا لعالم معطى خارج الذات، إنها تمسك بمعرفة تخص هذا الواقع. ذلك أن ما يتسلل إلى اللغة هو رؤيتنا للأشياء لا الأشياء فحسب»(21) وقد لعبت اللغة الشعرية دورا بالغ الأهمية في تكثيف الدلالة الشعورية المؤثرة على القارئ والمتجاوبة مع المنحى العام للقصة المسرودة «شقيق ياغانية متزينة بضوء الصباح هاأنذا جالس في سجني أحس كثيبا من الرمل رابضا فوق صدري فاحملي عني بعض الرمل بعض الثقل لأتنفس عطرها ورائحة الصابون في جيدها.. هاأنذا جالس أشعر أن شمسا صغيرة تحرق وجهي.. تشظيه تسلخ جلده المكتئب فتعالي رشي عليه بعض مائك البارد حتى يبرد... كثيب متماسك الجزئيات مبلول بالماء وبالمطر ثقيل كجبل راس.. وشمس تهدر الوهج.. تريقه تسفحه.. كل هذا يا شقيق والعشب في صباحك يقف وسيما جذابا للعصافير وماؤك يدرج في جداوله الصغيرة منتشيا بالحرية وزهرك في وجه الربيع.. وفي وجوه الفلاحين في أرضك الرمادية... كان ليل الوصول إليك ليلا حربيا.. ليل معارك واغتيالات.. فلقد حاول الطين اغتيالي ورميي في فم المصرف الواسع...»(22) هذه الانزياحات اللغوية جعلت التداخل بين الشعري والسردي يمثل دور الوسيط العاطفي والجسر الشعوري الذي حوّل دلالة الحدث السردي من سلطة الخبر إلى سلطة التخييل «وجميع النظريات البلاغية تصبح بلا معنى إذا فقد البناء الدلالي والتركيبي (المادة اللغوية البحتة) للخطاب علاقاته بتأثيراته الاجتماعية»(23) المنبنية في هذا النص على تهشم العلاقات الإنسانية، واستبدال كل لحظات الحياة بلحظات للموت، بدءا بلحظة التشكل التي يشي

بها وجود جنين مقبل على الحياة وانتهاء إلى صدمة موته قبل اكتمال طعم الفرح وصرخة الولادة.

ب - اقتحام خصيصتي التجريب والتجديد:

يستعيد الكاتب من خلال الفقرات الوصفية جزءا من الواقع الذي ينتمي إليه البطل، لكنه في الوقت نفسه يضفي عليه من الشحنات العاطفية ما يجعله يكسب بعدا رمزيا لا يقصد إثباته بقدر ما يقصد تجاوزه؛ هذا التجاوز تلعب فيه البنية الشكلية للنص المسرود دورا مهما، و«إذا كان الهيكل السردي هو صيغة تنظيمية، تعبر - في عمقها - عن وجود أشكال كونية منظمة للنشاط الإنساني منظورا إليها من زاوية فعل النص، فإنه يتحول في حالة الروايات التي تنطلق في صياغة مضامينها من متناص عقائدي، إلى أداة ضابطة ومراقبة لتخوم البناء القيمي. إنه يقوم بالحد من أية محاولة تهدف إلى تفجير المعنى، وجعله يتجاوز إطار المادة التي تغذّيه»[24].

فالتجاوز المعنوي لا يتم إلا بخلخلة النظام التقليدي لبنية العمل الروائي، والإعلاء من شأن الرؤية المتنامية الوعي، وتشظية زوايا الطروحات النفسية، واقتحام فضاءات العوالم التحتية للمجتمع القديم/ الجديد، هذا النمط من التجاوز يجعل المتلقي يستحضر لحظة الحياة الغائبة داخل لحظة الكتابة «إن هذا البناء الخاص جعل الرواية منفتحة على عالمين، العالم الآني، والعالم الماضي، ومعاينة الماضي في لحظة آنية تقدم - بالضرورة - وعيا جديدا، لم يكن مطروحا لحظة المرور بالتجربة سابقا، ومن ثم نجد أن معظم القيم، التي تنظم بصورة ضمنية مجموع عالم الرواية، لا تظل على حالها، وإنما تتعرض لمساءلة ولوعي خاص ينبثق من لحظة آنية»[25] إذ يوفر التقاطع الرمزي للغائب والحاضر مجالا لاستقبال النص الجديد بإمكاناته المبتكرة والتي تحيل إلى ماوراء النص «ها أنا قد وصلت يا شقيق الخرزة التي تدور في دمي وتذوب في فمي.. وصلت إليك مطرودا يا مذاق النار والخطيئة والفاكهة المحرمة ويا نكهة الإيمان والنوم.. فخذيني إلى صدرك وقوسي أضلاعك عليّ.. اختقيني بحضنك مرات كثيرة وأنسيني طعم الموت بعيدا عنك. شقيق هل جربت التموج مثلي على طريق طيني يساره مصرف مائي كبير فاتح فمه لابتلاع أي شيء؟ هل عشت هذا النوع من الرعب؟ هل شدّ قوائمك السفلية كائن ممسوخ؟»[26].

ج - تحريف الدلالة:

وذلك بالعمل على تجاهل التسميات وأنسنة المكان والزمان، استنادا إلى نظرة ذكورية لا تكترث في ظاهرها إلى موضوعية الحدث، بقدر ما تبني رؤاها على ما توفره المعطيات الملموسة ظاهرا من عوالم رمزية تخييلية تحيل على واقع فعلي «الفجر والسيجارة ترتجف بين أصابعي والشقيق أنثى بيضاء تفيق من سكرة الليل.. الفجر ونزواتي المعطلة تصحو من رقدة الموت والحزن... فجر الشقيق يغسل دمي من الحزن.. يعقّمه.. يثلجه... شقيق العطش والري.... تنزع الأغطية والغلالات عن جسدها وتصبح امرأة عارية شهية في الفجر.. الشقيق تتجمل بالضوء الأول وتتوضأ بحبات المطر النثناثة..»(27) «عدت في اليوم الموالي إلى الشمال القاسي وكان الصباح فيه خليط فواكه متعفنة، خمرا رديئا نتن الرائحة، سيء الطعم والمذاق خمرا مغشوشا.. وذباب الشمال يتصيد وجهي ويستغل حزني فيغرس إبره في وجهي بحقد ويفلت من يديّ.. ذباب يرضع الحقد من قمامات الشماليين.. ويريد أن يبيض على وجهي»(28) وهنا تندرج الرواية ضمن قيمة دلالية تشكلها البنية الكلية التي تتلخص في ثنائية (الحياة/ الموت) ويظهر ذلك جليا بداية بجملة العنوان ووصولا إلى أشكال الموت الفعلية والمعنوية التي تظل تتربص بأجزاء الحكاية حتى تنتهي بها إلى أفق مغلق على مستوى السرد ومفتوح على مستوى الرؤية.

الهوامش

(1) عبدالمنعم تليمة، مداخل إلى المجال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، مصر، 1978م، ص 128.

(2) ناصر سالم الجاسم، الجنين الميّت (رواية)، ط1، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2016م، ص82.

(3) الرواية، ص 81.

(4) عادل ضرغام، في السرد الروائي، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م، ص22.

(5) حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م، ص 32.

(6) الرواية، ص 29.

(7) الرواية، ص 67.

(8) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، 1988م، ص 110.

(9) الرواية، ص 60، 61.

(10) يمنى العيد، الرواية العربية - المتخيل وبنيته الفنية، ط 1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2011م، ص 20.

(11) الرواية، ص 72.

(12) الرواية، ص 74.

(13) الرواية، ص 68.

(14) عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 232، 1998م، ص 58.

(15) بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2006م، ص 389.

(16) الرواية، ص 48-60.

(17) سامي عبداللطيف الجمعان، مقصدية إنتاج الخطاب وتلقيه (خطاب الرواية النسائية السعودية نموذجا)، مجلة لغة - كلام، مخبر اللغة والتواصل، العدد 1، المركز الجامعي أحمد زبانة، غليزان، الجزائر، 2015م، ص 70.

(18) ينظر: إبراهيم سعدي، الجنس والهجرة وجدلية الذكورة والأنوثة، قراءة سوسيو.نقدية في رواية «أن ترحل» للطاهر بن جلون، منشورات مختبر السرديات، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن امسيك، الدار البيضاء، المغرب، 2010م، ص 114.

(19) جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1978م، ص 14. يسرى مقدم، الحريم اللغوي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، 2010م، ص 20.

(20) سعيد بنكراد، وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2013م، ص195.

(21) الرواية، ص 10، 11.

(22) بيير زيما، النقد الاجتماعي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ص 189.

(23) سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات الأيديولوجية، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1996م، ص 45.

(24) عادل ضرغام، في السرد الروائي، ص 33.

(25) الرواية، ص 9.

(26) الرواية، ص 8.

(27) الرواية، ص 29.

سمات التجديد في الرواية السعودية المعاصرة

رواية مقامات النساء لعبدالعزيز الصقعبي أنموذجاً

نجيب محمد الجباري
(المغـــــرب)

على سبيل البدء:

تشهد التجربة الروائية في المملكة العربية السعودية كما هو الحال في المشهد الروائي العربي عموما تراكما وازدحاما على إنتاجها وتعدد الأعمال الروائية والأقلام الحالمة لأفكارها التي تختلف باختلاف رؤاها الفكرية وخلفياتها المعرفية والثقافية والاجتماعية، إضافة إلى بنية النص والخطاب السردي المختلف من عالم روائي إلى آخر، الأمر الذي جعلها محط متابعة وتأمل، حيث قيل الكثير عن جرأتها وفضحها المسكوت عنه.

لقد مرت الرواية السعودية بتحولات كبيرة سواء على مستوى الموضوع أو الرؤية أو على مستوى البناء الفني وطريقة السرد وغاياته.. وجاءت هذه التحولات متساوقة مع المتغيرات التي مست البنيات الاجتماعية والهزات السياسية التي عرفتها المملكة العربية السعودية والتطور الداخلي الذي طرأ على أنواع السرد العربي وتفاعل الروائيين السعوديين مع قضايا الأدب والنقد الجديدين في الغرب.

ويكاد يتفق أكثر الدارسين والباحثين على تقسيم مراحل الرواية السعودية إلى ثلاث حقب تختلف كل واحدة عن الأخرى في حجم الإنتاج كما وكيفا، وهي:

مرحلة التأسيس أو النشأة والتي ابتدأت مع صدور رواية «التوأمان» لعبدالقدوس الأنصاري، ورواية «فتاة البسفور» لصالح سالم، ورواية «الانتقام الطبيعي» لمحمد نور الجوهري.

وبعد مرور أكثر من خمسة عشر عاما من الصمت والإهمال وعدم الاهتمام بالفن الروائي تظهر على الساحة روايات مثل «فكرة» لأحمد السباعي و«البعث» لمحمد علي المغربي.. وهي روايات لا تكاد تخرج في جانبها الموضوعي عن معالجة قضايا اجتماعية أو ثقافية أو عاطفية في أغلب الأحيان.

مرحلة التجديد: وفيها حققت الرواية السعودية طفرة نوعية ونقلة مغايرة في مستواها الفني والموضوعي بظهور روايات من قبيل «ثمن التضحية» لحامد دمنهوري التي يعتبرها العديد من المهتمين والملاحظين البداية الحقيقية لمرحلة النضج الفني في الرواية السعودية، و«ثقب في الجدار» و«سفينة الموتى» لإبراهيم الحميدان، و«مرت الأيام» لحامد دمنهوري وغيرها.

لقد كان روائيو هذه المرحلة على وعي تام بحقيقة هذا الفن الجديد الذي بدأ في التشكل من خلال اطلاعهم على الأعمال الروائية العربية والأجنبية المترجمة، ولم تعد الرواية عندهم مجرد قصص بسيطة تصاغ بأسلوب سطحي مباشر بقدر ما أضحت رواية مكتملة العناصر في رسم شخصياتها وصراعها مع الأحداث وعنايتها بالأسلوب الفني الجميل واستخدامها لأسلوب الوعي والاستبطان الداخلي وأصبحت الرواية إثر ذلك تعالج قضايا كبرى وتنسلخ شيئا فشيئا عن النغمة الوعظية والتعليمية التي كانت سائدة في روايات المرحلة السابقة، وتتجه أكثر نحو التعبير عن هموم الكاتب وتجربته الحياتية ورؤيته العميقة والشمولية للأحداث وللواقع وقضاياه.

مرحلة التحديث: وهي المرحلة التي ظهر فيها روائيون حاولوا إنتاج خطاب روائي مختلف عن السائد والمألوف فيه تجديد في تقنية كتابة الرواية وأساليب سردها ولغتها، وتخليص من نمطها الكتابي التقليدي، وتكسير لثابتها الفني الكلاسيكي، وخرق

لمبادئها الجمالية باسم العصرنة والتجديد والتجريب، لا ينفصل انفصالا تاما عن المرحلة السابقة بل يستفيد من التراث ويصوغه في طرائق فنية وسردية جديدة تلائم طبيعة المرحلة المعاصرة وتعبر عن قضاياها الشائكة وتطرح مشاكلها بمنظار جديد ورؤية أعمق للعالم وللأشياء.

وفي هذه المرحلة رأت النور جملة من الأعمال الروائية «كالغيمة الرصاصية»لعلي الدميني، و«الموت يمر من هنا» لعبده خال وأعمال رجاء عالم وثلاثية أحمد الدويحي و«فيضة الرعد» لعبدالحميد الشتمري.. وغيرها.. وهي روايات قلبت منطق الأحداث وخلخلت الترتيب المنطقي له، وأسرفت في الغموض ومزجت بعض مستويات الوعي مع عوالم الأحلام، وامتاح بعضها من الحكايات الشعبية الغريبة، فضلا عن تداخل بعضها الآخر مع السيرة الذاتية، والإكثار من لغة الشعر ولغة الهذيان واللاشعور كما هو الأمر في رواية رائحة الفحم لعبد العزيز الصقعبي والتي عدها النقاد بداية الرواية الحديثة في السعودية حيث خرجت عن تقليدية الفكر والشكل وناقشت قضايا اجتماعية مهمة بشكل إيجابي وغير مباشر، هذا التغيير جعل النص ذا حركة حية أثناء الكتابة فلم تعد علاقته بمؤلفه علاقة المبدع بأداة إبداعه، بل صار النص يتقلب بين يدي كاتبه يمسكه بإحكام لينسج منه صراعا مجتمعيا بلغة فياضة بالمشاعر والأحاسيس.

إن هذا التحديد الزمني لبداية الكتابات الروائية الجديدة بالعربية السعودية لا ينفي ظهور أعمال جادة بين الفينة والأخرى تروم التجريب في السرد العربي وتحاول التخلص من الأسلوب التقليدي المعروف في بناء الرواية الفنية الحديثة وهي أعمال يبدو فيها كل شيء مخلخلا ومهزوزا على مستوى المادة الحكائية والزمان والمكان والبناء الروائي والشخصيات وتنويع الخطاب واستعمال أساليب مختلفة تتراوح بين الحوار والحوار الداخلي والوصف والشهادة والاعتراف والبلاغ والرسالة واعتماد السرد المزجي الذي يمزج بين راويين أو أكثر.

هكذا تعانقت الرؤية الجديدة مع الشكل الجديد للكتابة توخت أن تسكب وعيها الجديد في قالب يصنعه إبداع الحضارة وحضارة الإبداع، وينميه فعل التجربة الكتابية. فهل يمكن الحديث عن قطيعة الكتابة الروائية السعودية الحديثة عن مرجعياتها التقليدية؟

ذلك ما سنحاول الإجابة عنه من خلال قراءتنا لرواية «مقامات النساء»لصاحبها عبدالعزيز الصقعبي الذي يعتبر واحدا من الكتاب السعوديين القلائل الذين جمعوا بين الكتابة الروائية والتأليف المسرحي والتحرير الصحافي... له مسار روائي جميل وأخاذ، ورحلة إبداعية طويلة بدأها في الثمانينيات بكتابته لعدة مسرحيات وإصداره لثلاث مجموعات قصصية، دون أن ننسى رواياته «رائحة الفحم» و«حالة كذب» و«طائف الأنس».

مقامات النساء... منازل الرجال..

يأتي اختياري لروايته الأخيرة «مقامات النساء» لكونها واحدة من الروايات التي رفضت القوالب والموضوعات الجاهزة واختارت حضورها المستقل وخلعت عنها ثوبها القديم لترتدي ثوبا آخر يتماهى مع ما يمر به الفن الروائي عموما من تقلبات وتغيرات على جميع المستويات.. فضلا عن إفادتها من التجارب الطويلة التي سبقتها في مسيرة الرواية السعودية، وهي أنموذج للروايات التي عنيت بملامح الفن المستحدث فتضافرت فيها بعض سمات الواقعية الجديدة وإرهاصات التشكيل الرمزي والإحاطة بالذات وما تختزله من مشاعر وأحاسيس. وفي ما يلي محاولة لتلمس ما حفلت به رواية «مقامات النساء» الصادرة عن دار جداول، فبراير 2013م، في 166 صفحة من القطع المتوسط، من أوجه تحديث وتطوير في الفن الروائي العربي، سعيا نحو إبراز الجهد الريادي الذي حملته والتي بوأها الدور السباق والطليعي الذي أدته.

لا يعوز القارئ النبيه لهذه الرواية كبير جهد كي يرى أنها ليست حكاية بالمفهوم التقليدي للحكاية، وبناء على ذلك سنحاول تعيين بنية هذا النص الروائي لنحدد في ضوئها حقيقة الدلالات الفعلية التي ينهض بها.

لعبة النساء.. لعبة المرآة..

أول ما يسترعي الانتباه في هذه البنية أنها بنية غير ثابتة أو مستقرة، فهي بنية متحركة أو قلقة، وهي كل هذا وذاك بنية تحول وحيوية، وتشكل وضعيتها الحيوية هذه واحدة من أهم السمات المميزة لهذا الفعل الروائي.

يضعنا الروائي منذ البداية أمام التباس مقصود.. فالأوراق التي كتبتها الشخوص الروائية والتي ضمنتها حكاياتها ورؤاها

وذكرياتها التي لا تزال عالقة بذاكرتها، سيتكفل بجمعها وتنظيمها السارد حسن الذي ينحدر من مدينة الطائف والشغوف بالغناء، ومن ثم فبنية الرواية يتحكم فيها كل من السارد حسن وصديقيه حامد الساعي إلى تقريب صورة الفقد لأمه مع ما سواها من صور فقد للمرأة بصفة عامة، وأنور الرجل المنزوي المتزوج بامرأتين ويلاحق الثالثة في المعرض الإلكتروني، والذي يؤسس لفعل أكثر خصوصية يحرك فيه الأحداث ويكشف عن أبعاد ومسببات العلاقة بين الشخوص كمجموعة وبين البحث عن طرف آخر مؤتمر هو المرأة، حيث تكون البداية من ثلاث نساء التقاهن ثلاثة رجال في رحلتهم إلى مدينة مسقط بسلطنة عمان كل واحد منهم له مهمة خاصة، أحدهم أستاذ جامعي والآخر رجل أعمال مهتم بالتقنية وثالث رفيق سفر، يقول السارد في ص 7 من الرواية: «كنا ثلاثة قدمنا من الرياض إلى مسقط للمشاركة في ندوة ومعرض عن التقنية.. وفق اهتماماتنا.. كان لدى أحدنا ورقة عمل للمشاركة بالورشة.. واثنان سيشاركان في النقاش.. وآخر منا لديه مشاركة في المعرض التقني..» وهم في الطريق تشابهت عليهم الطرقات وتاهوا ووضعوا في مأزق عدم معرفة الاتجاه الصحيح للمنتجع.. وهم بين أخذ ورد وجدوا ثلاث نساء يركبن سيارة فاخرة حمراء اللون حيث سيتبعوهن بسيارتهم الصغيرة إلى المكان الذي يرغبون في الذهاب إليه، وعند الوصول إلى المكان المنشود استأذنت النساء وغادرن بدون النبس ببنت شفة اللهم إلا ما سمعنه من كلمة شكر وامتنان.

وبعد انصراف النساء قرر الرجال الثلاثة كتابة رواية مشتركة يكون اللقاء الخاطف مع نساء السيارة الفارهة هو مادتها الخام، والفتيل الذي أشعل جميع الغوايات والأوهام المتعلقة بهم وباسترجاعهم لعلاقاتهم مع المرأة بصفة عامة وبالتعرف على مقامات النساء المختلفة.

وبعد الاتفاق، بدأ السارد حسن بجمع هذه الأوراق ليشكل منها عملا روائيا جميلا «أنت تكتب رواية.. وأنت أيضا.. لماذا لا تكون رواية مشتركة.. نحن الثلاثة نكتبها.. أعرف أنني أنا وحامد ليست لدينا موهبة الكتابة الجيدة، ولكن أنت يا حسن سبق أن كتبت نصوصا قصصية إضافة إلى الدراسات التي تنشرها، ما رأيكما أن يبوح كل واحد بما لديه ويجمعها حسن ويعيد صياغتها..» (ص 15).

قد يتلقي هؤلاء الرجال وقد يختلفون، ولكن بكل تأكيد قصاصاتهم وأوراقهم تجمعهم.. لقد تقمص الروائي حالة كل واحد منهم وبدأ يكتب حسب تصوره لكل شخصية، فكانت هذه التوليفة الغريبة والجميلة.

إننا أمام تقابل انعكاسي تذهب فيه الشخصية الرئيسية إلى التماهي والذوبان مع الشخصيتين الأخريتين، وإذا نحن تذكرنا بيت الشاعر:

وما الوجه إلا واحد غير أنه

إذا أنت عددت المرايا تعددا

نكتشف أن الأمر يتعلق بلعبة المرآة، حيث السارد جزء من الروائي، والروائي يرى نفسه في صورة السارد/ الساردين، أقول إن المرآة كرمز، كخيال، تعدد الشخوص وهي في الأصل، في الجوهر، واحدة لا غير، لكأن الجسد يعاني من التفكك، ولن يستعيد كماليته وتوازنه إلا بهذا الانعكاس والتماهي، فأوراق حسن أوراق من؟ وأوراق أنور وحامد أوراق من؟ أيهما أوراق الروائي؟ للقارئ أن يفصل، له الحق أن يختزل الرواية في أوراق حسن فقط ويستقل بالكلمة دون حامد وأنور. له الحق أن يحدد هوية هذا وذاك، وكذلك هوية المؤلف من خلال ما يعرف عنه وعن سيرته الروائية، له الحق في أن يرفض التمييز بين مؤلف مقامات النساء وبين كاتبها، وبين جامعها ومرتبها وصاحب الكلمة الأخيرة فيها.

يجيبنا المؤلف عن هذه الإشكالية قائلا في إحدى شهاداته:

«عندما شرعت بكتابة الرواية تقمصت حالة كل واحد من الرجال الثلاثة.. وبدأت أكتب حسب تصوري لكل شخصية... تخيلت نفسي وأنا أجمع الأوراق التي كتبتها وتخيلت أن صديقي الرحلة كتباها أيضا، بعد ذلك تقمصت شخصية كل واحد ليكون مختلفا تماما عن الثاني».

لقد تحول الخطاب السردي هنا، إلى خطاب تتداوله هذه الأصوات الثلاثة، فهي حالة فريدة وحديثة في الخطاب القصصي والروائي العربي، فقد كان شائعا حتى منتصف القرن الماضي احتكار الصوت الواحد لعملية القص وتحكمه الكلي فيها، وهو صوت السارد العارف والعليم بكل شيء. وإن الانطباع الأول الحاصل من جراء تعدد الأصوات هذا هو ذلك التنويع الجمالي الذي يؤديه في الرواية حيث يخرجه من رتابة الصوت الواحد ويجعله

نصا متميزا بتواشج عناصر متباينة فيه، فهذه الأصوات في ائتلافها واختلافها وفي تقاربها وتباعدها تصوغ في الوحدة الجامعة التي تلتئم فيها فرادة هذا النص وتميزه. إلا أن سمات التجديد الفعلي تبدو قائمة في أسلوب الاسترجاع أو طابع الاستطراد الزماني لاستحضار صورة معبرة من الماضي ودمجها في الحاضر، وقد يدخل في الإطار نفسه تداعي الأفكار والذكريات التي تقدم صفحات الرواية صورا باذخة عنه يمكن التوقف عندها كنموذج مبكر عن منحنى في التعبير سيعتبر بابا جديدا من أبواب الحداثة في النص الروائي السعودي.

المرأة.. أولا وأخيرا

إذا كان لنا اليوم أن نستعرض ما جاءت به هذه الرواية من سمات جديدة أو معالم حداثية فإن ذلك يقتضي منا التوقف أيضا عند ظاهرة حضور المرأة حيث بإمكاننا القول بأن هذا الحضور يعتبر منطلقا لايتم التواجد في غيابه، من ثم فعنصر المرأة يتمم حياة الرجل، وبالتالي فهي أصل الحياة وجوهره.

لم تخل الرواية من عنصر المرأة كفاعلة في الحياة، كواقع، وبالتالي كرمز هي المبتدأ وهي المنتهى. لقد تعمدت الرواية وعيا جديدا بما يمكن أن تقدمه المرأة من وعي وما يستثار فيها من طاقات خلاقة تنشئ ذلك الوعي عبر الكتابة الروائية، وهو أمر جديد. إذن يمكننا أن نعتبر أن القضية الرئيسية في هذه الرواية هي العلاقة بالمرأة/ الأم والأخت والزوجة والحبيبة. جاء ذلك عبر مبنى حكائي مختلف، يخالف المألوف والسائد، ليس مجرد الفكرة بل في تشكيل الشخصيات ومسار الأحداث. هناك كم هائل من الأسماء النسائية، وعدد قليل من أسماء الرجال وهذا مؤشر دال على بروز المرأة واضطلاعها بالدور الرئيس في الرواية، دور البطولة، وهو ما ألمحت إليه الرواية في كثير من المواقف:

«الرجل العربي يشعر بالعطش ويبحث عن السبيل الذي تقوده إليه المرأة» (ص165).

والصقعبي – كما تقول عالية ممدوح – من الكتاب السعوديين الذي استنطق الولع السحيق بالنساء في هذا الكتاب – من داخل منظومة القيم التي بدأت بالتأرجح قليلا بجانب العطش الحقيقي للمرأة، يوجد رعب هستيري من النساء أيضا.

إنه صراع خفي أو معلن بين الرجل والمرأة تطرحه الرواية من خلال الحديث

عن بعض القضايا المجتمعية كالزواج والطلاق والحب خصوصا قضية الرضاعة التي أفسدت لعدد من الشباب والشابات، ومن ذات المرأة، علاقات كادت أن تؤدي إلى محن وويلات «ياالهذه القطرات من الحليب..»».

من هنا تبدو الرواية نموذجا دالا على حالة من قلق الهوية، الهوية/ المرأة في المجتمع الشرقي، فهي تقدم في هذه الصدد مستويين من الخطاب؛ مستوى ظاهر يتصالح فيه الكاتب مع عالم الذكور عندما أشركهم في عمله السردي ومنحهم ما يرضي غرورهم.. ومستوى باطن يكشف عن عالم يمور بصراع نفسي حاد تعيش فيه المرأة، المرأة/ الأم - هل يكون لفقدانها تأثير نفسي على الأبناء؟ هل يمكن أن تعوض بالمرأة الراضعة مثلا؟ كيف تكون العلاقة بالزوجة والأخت والحبيبة؟ وما حدود المتعة التي ينشدها الرجل من المرأة والعكس؟ وغير ذلك من الأسئلة التي أعطى الروائي لأبطال روايته فرصة الإجابة عنها وحرية الخوض فيها ومناقشتها وتقويم تجاربهم حولها.

على سبيل الختم:

لعل في كل ما تقدم من عرض ما يكفي للتأكيد على الدور الطليعي الذي نهضت به هذه الرواية إن على مستوى الطرح الدلالي أو على المستوى الفني الجمالي، أو على مستوى الإتقان والبراعة التي أبان عنها المؤلف إلى درجة يشعر معها القارئ بنضج الرؤية وثمرة الإبداع لاسيما وأنه قد عرف مسرحيا متميزا وكاتبا للنص المفتوح على احتمالات الحياة، يكتب بقلق وبهدوء في آن ويصطنع لنفسه أسلوبا مميزا بارعا في رسم صور بانورامية غاية في الجودة والإتقان والمتعة والتشويق إلى درجة أمكننا معها القول بأن هذه الرواية تعد بحق علامة متميزة في نسيج الرواية السعودية المعاصرة. وقد يكون في متابعة الأعمال الروائية الراهنة في السعودية، ما يلقي المزيد من الضوء على القيمة الريادية لهذه الرواية وغيرها من الإسهامات المتميزة التي تظهر بين الحين والآخر.

«وحشة النهار» للروائي خالد اليوسف

عيد الناصر
(السعودية)

مقدمة:

أعجتني هذه الرواية لعدة أسباب. أولها لأهمية موضوعها في تاريخنا الوطني الحديث، وقابلية بنيتها الفنية لاحتضان ودعوة المتلقي ليكون جزءا من الحوار والصور والأحداث، وهذه بالمناسبة نقطة مهمة جداً، لأن هناك بعض النصوص يمكن أن تكون «طاردة» أو «بخيلة» لأنها لا توفر للمتلقي أي مساحة يمكن أن يستظل بها ليتأمل في ما حوله من ملامح جمالية قد يتميز بها العمل. نص «وحشة النهار» وفر لي فسحة جميلة ومريحة للحديث مع النفس وللحوار معه بشكل مباشر في ما طرحه من أفكار وتصورات، وكذلك في ما استخدمه من أدوات فنية لبناء النص بالطريقة التي قدمت للقارئ، سأتطرق في هذه القراءة إلى الجانب الفني وكذلك عن الموضوع، وتحديداً الجانب الثقافي وأهميته في المعادلة.

الجانب الفني:

النص في أغلبه سرد على لسان شخصية واحدة (سهيل) ولكن كانت هناك أصوات لشخصيات

أخرى لتتحدث عن نفسها أو تجربتها وإن كان بشكل خفيف. طعمت بنية النص بالمشهيات المختلفة مثل الشعر الشعبي: «نعد الليالي والليالي تعدنا ... العمر ينقص والليالي بزايد»، ص 21، وقصيدة: تخاويت أنا والذيب سرحان... ودعيته يوم أنا شفته وجاني»، ص 93.

الأسطورة كانت حاضرة الى جانب التاريخ البعيد والحديث: «... وقفت أمامي وأنا مسترخ تحت ظل شجرة سدر من أشجار فيضة (أم العصافير) بعد معاناتي من البحث بين الفياض، وحول ما تبقى من برك (درب زبيدة)، المتناثرة حول (رفحا) بحثا عن صيد توقعت وصوله إليها»، 22، أو حين يقول: «ليس بعيدا من بلدتي... بلدة «لينة»، وتعود أهمية هذه البلدة الى عصور قديمة جداً.. ويقال إن الشياطين بنتها لنبي الله سليمان ...». ص 38، و«أخبرونا عن بلدتي، التي سميت في البدء مركز (خط الأنابيب)، أنها قامت على مورد ماء للرعاة كانت تجتمع حوله ...» ص 38. وأما الحديث عن الجن وعلاقتهم بالإنسان كان ملفتا في النص: «... وأنا لم أتخذهم حرزا أو تعويذة أو أعتمد عليهم، هم جيران سكن ارتضوا بحالي فلم أؤذيهم، ولم أر منهم أذى أو طغيانا أو معصية، نحن نعين بعضنا على حسن الجوار والسكن..» ص 82، ويقول: «... وحدث ما تمنيت رؤيته، إذ إن الذئب لا يطيق وجود الجان معه في مكان واحد، وعادة ما ينتهي لقاؤهما بأكل الذئب للجان...». ص 87.

وكانت الأغنية الشعبية تصدح بين حين وآخر: «كان صوت جهاز التسجيل في سيارتي يرسل أغنية بصوت المغني (سلامة العبدالله) المميز بعذوبة صوته وبألحانه الجميلة: تولعت بك والله كتب لي على فرقاك..» ص 23، والرقص على الأنغام: «ثم تلاه صوته الندي الذي استنهض بناته ليقمن ويرقصن عليه، فتتمايل خصورهن، وتهتز أردافهن للحن الجميل المميز، ثم نزعن ما على رؤوسهن فتناثرت شعورهن على الأكتاف والظهور والعجائز لطوله المتناهي، وبدأن يلعبن ...». ص 99....

ورطبت جنبات النص بالجنس أيضاً: «.. فخلعت ملابسي قطعة قطعة ووقفت معها تحت الماء المتطاير، وكنت أمد يدي لنزع ملابسها فلم تمانع، ثم اقتربت مني، ووقفنا تحت الماء كطائرين تعانقا بعد طول غياب، فهززت جناحي ليضما جناحيها، وأتممت صنيعي وانتشائي باستخدام الشامبو والصابون المعطر ...». ص 48.

وحضرت الصورة الجميلة المتعلقة بالصيد حيث نرى الراوي أن يوجه كاميرته إلى مشهد يؤكد من خلاله بأن الصيد مرتبط بالموقف الإنساني من الكائنات الصحراوية، يقول: «حينما وقفت قبالته رأيت أبي يبكي وبين يديه الأرنب والسلاح ملقى على الأرض، صدمت ماذا جرى لأبي فسألته مباشرة: هل حصل شيء أحزنك أو أغضبك؟ لم يتكلم، ولكنه رفع الأرنب إلى الأعلى ليريني باطنها وقد قلبها وإذا بثدييها يقطران حليباً، ثم قال لي: هل رأيت ماذا فعلت؟ أنا تسببت في يتم أطفالها وحرمانهم من أمهم، لكن حرام علي بعد اليوم الخروج للقنص والصيد من أجل هوى نفسي!» ص 20.

وكان هناك ما يشبه المقارنة بين المذاهب، وتحديدا بين المذهب الشيعي والمذهب السني، ومع تحفظي الشديد على بعض المعلومات الواردة في النص: «الشيعة في مدينتي لا يبوحون أو يظهرون مايعتقدون صحته، يعيشون في تناغم وتواصل مع سكان المدينة، ولهم جيران من كل طبقات المجتمع. لم تتسرب إلى بواطنهم علامات شك فيما هم يرون الشيعة عليه، أو مايقومون بفعله من طقوس خاصة، وأفعال وأقوال تختلف عن الآخرين...». ص33، وقوله أيضا: «تدعى أمي لسهرات في بعض بيوت الحي يقام فيها عزاء من غير ميت أو فرح من غير زواج!». ص 34.

الموضوع:

أما على مستوى الموضوع فهناك مساحة واسعة للحديث والمناورة في شتى المواضيع التاريخية والدينية والإجتماعية، ولكنني شعرت بالميل كثيراً لموضوع «الثقافة» ودورها في تشكيل «الهوية» لأنه، في تصوري، كان الأبرز والأخطر في هذا النص.

ليس من البدع حين يقال بأن كل حكاية ورواية يمكن إرجاعها إلى موقف فلسفي وفني، سواء وعى الكاتب ذلك أم لم يع، لأن هذا الإرجاع هو عنصر مهم في مراحل الفهم والتأويل لدلالات النص المباشرة وغير المباشرة. وحكاية «وحشة النهار» لا تختلف عن أي نص روائي وأدبي آخر من حيث ضرورة وأهمية وضعها تحت ذلك المجهر التنظيري لفهمها بشكل أعمق وللغوص في ثناياها ومحاولة فهم إشاراتها ودلالاتها المختلفة.

في هذا السياق، يذكر د. فيصل دراج في كتابه: «نظرية الرواية والرواية

العربية» أنه «في مقابل نظريات الرواية التي وضعها لوكاش وجولدمان وباختين، وقعت مارت روبير على رواية الأصول»، وهي تبني نظريتها على «الرواية الأسرية» التي قال بها مؤسس التحليل النفسي فرويد، والتي يؤكد فيها بأن الرواية تتكون في زمن الطفولة. وفرويد يقسم الطفولة إلى مرحلتين، الأولى يسميها الابن اللقيط (الطفل لم يتجاوز الثالثة من عمره)، والمرحلة الثانية يدعوها الابن غير الشرعي (بين الثالثة والخامسة).

ويوضح د. دراج، في كتابه المشار اليه أعلاه (ص 94)، المقصود من هذا التصنيف قائلا: «يعتقد الطفل، في المرحلة الأولى، أنه وحيد والديه، يأخذ منهما ما أراد ويلبيان رغباته دون نقصان. وهو يفعل ذلك، لأنه يرى في الوالدين قوة وصائية، تؤمن له العناية والحب والأمان. بل إنه يخلع عليهما سلطة مطلقة، تساوي الحب المطلق الذي ينتظره منهما. إنه الطفل - الإله - الذي يضمن ألوهيته بإسباغ الألوهية على من أنجباه، كما لو كان في تعظيم الوالدين للنرجسية الطفولية، التي عاشت أحوالها المكتملة في الحلم. غير أن غبطة الطفل، الذي أسبغ القدسية على والديه، لاتلبث أن تتصدع، حين ترزق العائلة بمولود جديد، أو حين يشعر أن أسرته ليست أهلاً للإعجاب الذي أحاطها به. يكبر الطفل ويتناقص الحب الذي ينتظره، فلا يظل المحبوب الوحيد والطفل الملك. بل إنه، وقد زادت تجربته الاجتماعية، يرى أن والديه أقل شأنا وجمالاً من آباء آخرين. وبسبب هذين الاكتشافين، يدخل الطفل في طور من الإحباط وخيبة الأمل. فيمشي وخيبته، باحثا عما يحفظ توازناً انقلب، ويصد خطراً جاء على غير موعد».

هذا التحليل ينطبق إلى حد كبيرعلى الأسرة التي شكلت هيكل الحكاية الرئيسة في رواية «وحشة النهار»، والتي تتكون من أب وأم وأولاد وبنات، ولكنها تفرد للإبن «سهيل» مساحة اللعب كراو رئيس للحكاية التي مرت بها الأسرة قبل لحظة ولادته في احدى صحاري «رفحا» على يد والده، مروراً بمرحلة إحباطه وغربته داخل مجتمعه الصغير والكبير، وغربته خارج الوطن، وصولا إلى مرحلة موته.

وهناك مشهد شدني واستوقني لبعض الوقت، وربما يكون هو الذي جرني إلى توجيه هذه القراءة بالطريقة التي هي عليه، وهذا المشهد هو لحظة الانتكاس

لدى سهيل: «شعر أن أسرته ليست أهلاً للإعجاب الذي أحاطها به». كيف ولماذا؟ شعرت بأن هذا الموقف هو عبارة عن مؤشر لنوع من الصراع الثقافي اكتنف النص منذ بدايته حتى النهاية. ولهذا فضلت أن يكون مدخلي لهذا النص من الجانب الفكري والثقافي الذي وضع أساسه مع أول عمود غرس في الأرض لتثبيت خيمة الفوج الأول من جيولوجيي شركة أرامكو حين وطأت أقدامهم الساحل الغربي للخليج العربي لأول مرة، وقبل أن يضعوا أول صخرة لتشييد مبنى الإدارة الأول الذي لازالت صخوره ثابتة متألقة ناطقة بروح تلك المرحلة حتى هذه اللحظة وهي تجاور مبنى الإدارة الأكثر حداثة من حيث الشكل والتركيب والمواد.

كما تلاحظ عزيزي القارئ، أنا أحاول أن أربط هنا بين ما ذكرته «مارت روبير» عن الرواية العائلية وبين حكاية صاحبنا سهيل وأسرة الكفيخي في هذ الرواية. سهيل كان طفلا، لازم أباه وتعلق به وتعلم منه، واستمع لحكاياته وقصصه وحكايا زملائه حين كان يحضر مجلسهم مع والده. ولكن هذا الطفل كبر ونضج وتعلم وعاد ليستنطق ما سجلته ذاكرته من صور لحياة أسرته كعينة في مجتمع مشابه لها. فالأطفال يسجلون ويوثقون في ذاكرتهم أخطر الأحداث والوقائع، وهم أجهزة تصويرنا المخفية والمخيفة لماضينا الذي نعتقد بأنه يمضي بسرية خاصة، ولكن حين يأتي حساب تلك الأشرطة المسجلة في الذاكرة تتغير المعادلة، وحينها تنقلب الأمور. في هذا النص نشعر بقلق وحيرة وتوتر سهيل (الابن) حين يستعيد ذلك الشريط من الذكريات وهو يبحث عن الجاني الذي أخذه في رحلة اغتراب إلى أراضٍ بعيدة عن موطنه الأصلي. وبالتأكيد سيكون الجاني الأول هو الأب الذي ستتهشم صورته المثالية تدريجيا في نظر ابنه سهيل.

ولكن ما الذي أسقط هيبة الأب، الموظف الكبير، المتعلم في أمريكا، المفاخر بحداثيته التي قطعت صلاته بالأهل والقبيلة والعشيرة ؟ يبدون لي، وبناء على بنية النص، أنها «ثقافة الشركة»، وهي التي كان لها دور مهم وخطير في حياة أرامكو ومن انتمى إليها منذ وصولها إلى وطننا وتشابك مشروعها مع حياتنا اليومية بشكل كبير وملحوظ على كافة الصعد. فهذا النص يتحدث عن مرحلة مهمة وخطيرة في حياتنا، وكلما لامسناها تمددت أفقيا

وعمودياً وازدادت تعقيداً لحساسية الموضوع على الكثير من الصعد، فشركة أرامكو بقدر ما هي ظاهرة اقتصادية فهي أيضا لا تقل خطورة عن المستويات الأخرى، فهي أخطبوط ثقافي واجتماعي وسياسي خطير، ليس على المستوى المحلي فقط بل على المستوى الإقليمي والدولي.

كان من الطبيعي أن تحاول الشركة استقطاب السكان المحليين للعمل فيها، فاستيراد العمالة من دول بعيدة له مشاكله الكثيرة والمعقدة في تلك المرحلة التاريخية، ولهذا كان لابد من توفير الحد الأدنى من العمالة المطلوبة من بين المواطنين المحليين. ورغم رد الفعل السلبي في البداية إلا أن الفقر والجوع كانا سيدا الموقف، والأرض كانت عذراء، وكان التعليم محدوداً جداً (مجرد كتاتيب)، والبناء الشائع هو الشكل التقليدي المتوارث، والتطبيب لا وجود له إلا مع المعالجين الشعبيين، والفلاح كان يعيش على أساليبه القديمة وعلاقاته البالية بالإقطاع. باختصار، لم تكن هنالك حياة بإمكانها أن تشكل منافساً للوافد الجديد أو حتى تقترب منه مجرد اقتراب ولو على خجل، كانت الساحة خالية تماما، وكانت خطة الشركة أن تضم كل من يوافق للعمل معها بأبسط الشروط، وتعيد صياغة حياته وتصوراته بقدر ما يمتلك من مرونة واستعداد للمسايرة وعدم الاعتراض على ما تحمله الشركة من مشاريع اقتصادية وأفكار وثقافة.

ولكن، ما الثقافة التي أسست لها أرامكوعندما وصل رعليها الأول إلى أرض الجزيرة العربية؟ وما هي ردة فعل الجيل الأول من أبناء البلد حيالها وممن قبلوا الانضمام إلى صفوفها والعمل فيها، والذي مثله الأب (صالح شجاع الكفيخي) في هذه الرواية؟ وما ردة أفعال الأجيال التي تلت ذلك، والذي مثله الابن سهيل في هذه الرواية؟ وهل يمكن استشراف مستقبل هذه الثقافة بناء على بنية السرد في النص؟

عن السؤال الأول، يرى بعضهم بأن الصراع الثقافي هو أحد أنواع نظرية الصراع الرئيسة، وفي صراع الحضارات، يقترح صامويل هانتينجتون أن ثقافة الشعوب وهوياتها الدينية ستكون المصدر الرئيسي للصراع في عالم ما بعد الحرب الباردة. والثقافة يحملها ويتعامل معها بشر من لغات ودول مختلفة، ولهذا حين يسافر إنسان ما من موطنه الى موطن آخر فهو يسافر محملا بقيمه وأفكاره وعاداته وتقاليده وفنونه... إلخ (أي ثقافته)، وهذا بالضبط هو ما حدث مع شركة أرامكو.

جاءت أرامكو الأمريكية بقوالبها

الثقافية والاجتماعية كاملة وجاهزة من مجتمعها الأمريكي، جاءت بقالب الحي كما هو في المجتمع الأمريكي: «..والحي الداخلي له خصوصيات تميزه عن الخارجي بمن يقطنه، وكيفية عيشهم، فمعظم سكانه ينتمون إلى جنسيات عربية وأجنبية، واختلاط الرجال بالنساء أمر اعتيادي في مواقع كثيرة داخل الحي، كالسينما والنادي وأماكن الترفيه المتنوعة والملاعب ...ربما ينتابك شعور، وأنت تتجول في شوارع هذا الحي، أنك في احدى مدن الولايات الأمريكية ...». ص 39/38. هذا حي مكتمل شكلا ومضمونا ولم يمر في مراحل النمو الطبيعية ومراحل الحمل والولادة والتواصل الاجتماعي والإنساني بين ساكنيه، بل كل شخص جاء قابلاً بشكل مسبق للشروط المطلوبة، سواء كان مقتنعا بها أم لا، هذه الشروط التي تعني توفير وظيفة أفضل ودخل مالي أعلى و«بروستيج» اجتماعي مختلف عن السائد.

وكذلك أسست لتعليم خاص يلبي حاجات الشركة، و يحمل هويتها، وكان هو البداية والأساس لغرس ثقافتها المحددة والتي تلبي حاجتها العملية، هكذا يقول الابن سهيل عن والده: «.. إذ إنه مثل كثير من العاملين في شركة آرامكو الذين يجيدون اللغة الإنجليزية كتابة وقراءة وتحدثا، ولا يحركون حرفا عربيا كتابة أو قراءة...». ص 75، وكان بناء المنزل الخاص بالموظف وعائلته خطوة أخرى لها دلالاتها ومعانيها الاجتماعية والثقافية، فبدلاً من البيت العربي المعروف صار تفصيل البيت الجديد مختلفا كما يصفه لنا سهيل: «هاهنا كانت أمي تقص عليّ حكاية ولادتي في هذه الصالة المتوسطة بين المطبخ وغرف النوم الثلاث، وهي خلف صالون الجلوس الرئيس، وها هنا كانت لنا حياة مرح وضحك وتسلية لم أتخيل أنها ستنتهي، لكنها انتهت وأصبحت حكايات ماض ولى». ص 12.

ومجموع البيوت كونت حيا أو أحياء للعاملين بنكهتها الجديدة والمختلفة عما هو شائع، نقرأ وصفاً لهذا البيت على لسان إحدى الشخصيات يقول فيه: «روى لنا أبي أنه لم تمر بتفكير سكان حي الشركة أسئلة الجذور.. نحن من أي أرض، أو من هي قبيلتنا أو عشيرتنا؟ لأن معظمهم على قلب رجل واحد في الأخوة والمحبة والنخوة...». ص 41/40، ويوضح سهيل طبيعة تركيبة هذا الحي وهو ينقل عن أبيه قائلا: «وكذلك

سمعت من أبي أحاديث كثيرة تجمع على غياب صوت الماضي، وأنه ولى وانتهى منذ البدء الذي تطلب منهم العمل وحاضره، هم المؤسسون الذين سعوا لليد الواحدة، والرأي الصواب، والتصالح مع حياتهم الخاصة والعامة ...». ص 41، «لم يفكر أي واحد منا من يكون، ومن عائلته أو قبيلته. هو دفتر انتماء وإثبات وهوية، إلا أن الناس هم من يعرفون بك، وهم من ينسبك، أو من لا يرغب في نسبك، أو لا يعنيه نسبك، فالمجتمع المحيط بك هو الهوية لك، وهو الذي يمنحك شهادة الأصل وبيان المنبع والجذور..». ص 126. الملفت في هذا الجانب أن النص لم يشر إلى أن اللحمة الجديدة قد يكون لها وجه آخر، وأعني به وحدة المعاناة والألم والحرمان التي عاشها الجيل الأول من عمال الشركة، فالثابت من الناحية التاريخية بأنه كان هناك تمييز عنصري بين الأمريكان كطبقة أعلى ومتميزة في السكن والأكل والشرب والوظيفة والمرتب... إلخ وكان أبناء الوطن يعيشون كعمال مستأجرين حياة رثة في مساكن مصنوعة من الصفيح والورق والخوص «جريد النخل»، وهي ما كانت تدعى بالكامبات (جمع للمفردة الإنجليزية كامب) ...الخ. الرواية هنا تجاهلت بشكل كامل البذرة الأولى التي وحدت العمال وركزت على المرحلة التي أصبح فيها ابن البلد متعلما ومهندسا ومسؤولا في الشركة.

وكذلك انعكس هذا الشعور الجديد في محاولة الانصهار الاجتماعي والثقافي في اختيار الأب لزوجته، يقول الأب: «ذات مرة كنت في رحلة من رحلاتي الكثيرة منفردا ومختليا بنفسي... فمر بي قطيع من الماشية المتنوعة الأعمار والأشكال، تقودها فتاة متلفعة بعباءة وبرقع، وحينما نهضت من مكاني باتجاهها جفلت وخافت مني، إلا أني طمأنتها وأخبرتها بحسن نيتي، وأريد شراء شاة مع صغارها فوافقت، ثم بدأت تبحث بين القطيع حتى أخرجت لي شاة ومعها أبناؤها الثلاثة، كنت وقتئذ أدقق النظر إليها، فأعجبت بها، وبدا لي أن اللجهة التي أسمعها منها تدل على أنها عراقية اللسان وهذه تعجبني. بعدما منحتها المبلغ يدا بيد، طلبت منها وصف مكان أهلها فوصفته لي بعد إجابتي عن سؤالها: ماذا وراء طلبي معرفة مكانهم؟». ص 25، ويتذكر الأب حديثا مع أهل زوجته حين راح يخطبها: «... لكن نحن لسنا من أرضك، ولسنا من مذهبك، ووجودنا مؤقت وطارئ! أنت سني، ونحن شيعة، وأنت سعودي ونحن عراقيون!».. ص 26.

في هذا النص يستطيع القارىء أن يلحظ بوضوح أن أمر العلاقة كان مفتعلا من غير قناعة اجتماعية، سواء حدث ذلك بالفعل على أرض الواقع، أو أنه أقحم في البناء الفني للنص لإكمال هرمية النص وحتى لا يشعر القارئ بعملية تجاوز شريحة اجتماعية تاريخية أصيلة ومهمة تعيش على أرض هذا الوطن وتشكل جزءا مهما وحيويا من ذاكرته ونسيجه التاريخي والاجتماعي والثقافي، أي الطائفة الشيعية الاثنى عشرية. وهذا الإحساس بعدم القناعة يتلمسه القارئ من سلوك الأب الذي كان كتوما فيما يخص الطائفة التي تنتمي إليها زوجته، وأخفى ذلك حتى عن أطفاله وكأنه بزواجه قد ارتكب جريمة يجب إخفاؤها، يصف سهيل تصرف والده قائلا: «كان أبي أمينا على سر يكتمه ويطوي صفحته مع أمي، لهذا لم يعط فرصة لأحد أن يؤذي أمي فيما هي تخفيه، فلم نكن نعلم عن أصولها الشيعية إلا بعد أن جمعنا شيئا من كلمات الماضي أنا وإخوتي...». ص 33 ويصف الراوي تصرف الأم كذلك بأنها كانت كتومة على انتمائها المذهبي: «لم تكن أمي المنفصلة نهائيا عن جذورها بشوق إلى تلك الجذور، لم نسمعها أو نرها تحكي لنا عن أهلها أحداث يومياتهم وحياتهم، أو تردد آهات النساء لهفة للقاء أمها وأبيها وأخوتها، أو تنعزل مع نفسها لاسترجاع ذكريات مامضى من حياتها الأولى». ص32، بل إن النص يتجاوز ذلك ليستنطق الأم ويجعلها تؤكد على انحراف وخطأ عقيدة أهلها: «... قبل زواجي من أبيكم لم أكن على بينة وتتبع لحقيقة العبادة والطاعة والطهارة، ومعرفة ما يجب على المسلم اتخاذه سبيلاً ...» ص30، وفي مجال البحث عن تبرير للعلاقة الزوجية فإن النص يجعل المخرج هو حب الأم لزوجها، وهذا واضح حين نقرأ كلام أحد أبنائها وهو يبرر ذلك قائلا: «إن ارتباطها بأبي جاء عن حب في صغرها، إذ لم يتجاوز عمرها آنذاك الخامسة عشرة، كان أبي لا يتواني عن ذكر أهلها بالخير بين وقت وآخر.» ص32، ويشعر القاريء من قلق الزوج وخوفه الدائم من جذور زوجته الدينية والثقافية، وهذه الحالة يمكن رصدها من خلال وصف سهيل لها حين قال: «... خوفه عليها من تأثر أو تقليد أو استيقاظ الجذور المنسية والنائمة في عروقها جعلته يسارع في البحث عن مخرج لا تشعر به، فقرر الخروج من الحي ...» ص 35. وكأن النص يريد التأكيد، بشكل أو بآخر، بأن شروط الانتماء للوطن يأتي على رأسها تخلي الأم، أو من هم على شاكلتها،

عن انتماءاتهم المذهبية المختلفة والذوبان في المذهب الرسمي والذي يمثله المذهب الديني للزوج/ الأب.

ولعمق ترسخ ثقافة الشركة في عقول موظفيها وعمالها فقد وصل الحد بالجيل الأول إلى الاعتقاد بأن «هوية التابلاين» ستحل مكان كل هوية أخرى، تحل محل القبيلة والعشيرة، فصارت مكانة الموظف فيها تسبق انتماءاته الأخرى في نظر البعض، ومنهم الأم، هكذا يبدو الأمر ونحن نسمعها تقول لابنها سهيل: «وأنت تعتقد أني سأزوجك بمن لا نعرف أصلها أو فصلها؟ أنت ولد المهندس صالح شجاع الكفيخي، من كبار موظفي شركة أرامكو عند تأسيسها في (رفحا)، وإذا كان لديك شك في أصول والدك النجدية فعليك أن تعرفها منه!». ص 124، ولتكتمل عملية بناء الثقة المتبادلة بين الوافد وبين المواطن فلابد من بناء علاقة اجتماعية خاصة بينهما، وكانت السهرات واللقاءات الخاصة هي الوسيلة الأنسب والأسهل، هكذا تصلنا الصورة على لسان الأم وهي تحدث أطفالها: «... كان أبوكم هو كذلك في تهاون وإهمال وابتعاد عن عبادة الله، كانت حياته عملاً ولهواً في نادي الشركة...»، وتتابع وصفها قائلة: «..اصطدم بجمل خرج عليه وسط الطريق بعد منتصف الليل وهو عائد من سهرة ليلية، ومازالت الثمالة باقية في رأسيهما، اللذين اعتادا الشرب داخل الشركة. توفي صديقه في الحال، وكتب الله له النجاة التي أعادته إلى ربه والتكفير عن ذنوبه الكثيرة...». ص 31.

هذا عن ثقافة الشركة لموظفيها، كما يسردها النص، ولكن ماذا عن ثقافة الأبناء خارج سور أو شبك الشركة؟ هناك ثقافة أهل الحي وهناك ثقافة المدرسة وثقافة المسجد. كانت هذه الثقافة الى حد ما هي امتداد لثقافة الآباء التي استمدوها من المحيط الاجتماعي للشركة، نلمس هذا من حديث سهيل وهو يقول: «استمتعنا منذ صغرنا بسجائر آبائنا وبعض مشروباتهم المخبأة في الخزائن، وثمل الأبناء بما ثمل به الآباء الغائبون، وحضرنا كثيراً من سهراتهم المختلطة، في صالات الشركة الداخلية، ولم نعرف أن هناك صلاة مفروضة إلا بعد المدرسة بسنوات طويلة..». ص 142، أو حين يعرف بنفسه كشاب مهتم بفن التشكيل ومنفتح اجتماعيا، نلمس ذلك من قوله: «... ففي أثناء مرحلة الثانوية بصفتي فنانا تشكيليا ومتجاوزا في معرفتي

والمامي...كانت لي علاقات بريئة مع فتيات الحي سراً وجهرا، كانت أختي سميرة ترعى بعضها لتقارب المراحل عمريا ودراسيا...». ص 121.

جيل يرفض الثقافة الوافدة:

هنا نعود لتلك اللحظة التي تفجرت فيها كل الأسئلة المؤجلة والكامنة في وجه جيل الأبناء، الذي اجتر ما سجلته ذاكرته السمعية والبصرية من تلك المرحلة وبدأ يسائل كل خطوة مما حدث سابقاً وكأنه يحاكم تلك المرحلة بقضها وقضيضها. صار يسأل عن هويته (من أنا؟ كيف وصلت إلى وصلت إليه؟ ماذا أريد؟ ...) دون أن يصل إلى إجابات تقنعه وتشفي غليل أسئلته الملحة.

يقول سهيل: «وحياتنا في محيط الشركة لا هوية له، فجميعنا ندين بالولاء والعمل والتفاني من أجل الشركة، ويمضي وقتنا منذ الصباح الباكر في جري لإتمام الأعمال الموكلة إلينا، وعند فراغنا نبحث عما يسلينا في النادي والسينما والسهرات المتنوعة، وفي صحار لا حدود لها للصيد واللهاث خلف متع آنية...». ص53، من الواضح بأن سهيلاً ينتقد حالة اللهو (بمعنى الفساد) التي كان يعيشها حين يعثر في بيتهم القديم على بقايا مصنعه من العرق المحلي، ويصف المشهد قائلا: «... استوقفتني بعض الآنية التي مازالت محتفظة برائحة قديمة شاذة، رائحة منفرة للأنف السوي إلا أنها كانت محببة إلى أنفي في حينها، وجدت آثار ما كنت أخبئه عن أهلي، حينما كنا سوياً في هذا البيت، وهي أدوات تصنيعي للعرق الذي كنت أستمتع بشربه...». ص 136، بل إن الأمر تجاوز ذلك ليصل الى مرحلة الشعور بالذنب عن كل ما كان يفعل في تلك المرحلة، ويشعر القارئ بهذا القلق وردة الفعل وهو يقرأ كلام سهيل وهو يصف تلك المرحلة فيما يخص الثقافة بشكل عام: «لم أترك شيئاً أمامي وأشعر أنه ينبش في الماضي الذي أكرهه أو يسيء إليّ إلا توقفت عنده... أوراق وصور ومجلات وأشرطه فيديو.. مجلات الشبكة والموعد ... هاهي أمامي وقد عفا عليها الزمن وولى، وليس لهما الآن إلا الحرق والإتلاف...». ص 137/136.

من الواضح تماما بأن هذا الجيل خرج من تحت الوصاية وصار ينظر بعين الناقد الحاد للجيل الأول، جيل الأب في كل خياراته الاجتماعية والثقافية والدينية، إلى الحد الذي يتهم ذلك الجيل بالفساد

والتغريب. فسهيل يحمل والديه سبب إهماله للدين في حياته: «هل يعود سبب هجري للقرآن إلى تربيتي، أم تعليمي، أم المحيط الذي أعيش فيه؟ لا أعلم الآن من سأحمله المسؤولية! ولكن كل ما أعرفه أني لم يسبق لي رؤية والدي وهما يقرآن القرآن! بل لم أعهدهما فتحا صوتا تسجيليا أو إذاعيا لسماع القرآن!». ص 53، بل إن الجيل الجديد صار ينظر إلى تلك الأبوة المؤسسة للحداثة الأرامكونية باستصغار بشكل أو بآخر: «.. فقمت بتحفيظه القرآن الكريم، فكان مبتهجا لإنجازه لما لم يستطع القيام به في شبابه...». ص 75، وكان من الطبيعي أن ينفجر السؤال الاجتماعي المؤجل عن تركيبة الأسرة رغم مضي السنين: «كانت الأسئلة قبل الإيضاحات واللمحات الأبوية نتطارحها فيما بيننا، أنا وإخوتي عن مصيرنا المستقبلي مع الزواج، وهل سنكون مثل أبينا وأمنا؟ ولا نجد إلا نساءً من خارج أرضنا، لأن نساءنا لسن لنا، ولأنهن معلومات النسب والحسب، ونحن مجهولو النسب!...». ص 12، ويقول: «شعرت بعد إفصاح أبي عن نشأته وحياته أن أمامي طريقاً طويلاً لكي أصل إلى قبيلته وعشيرته التي بشهادتها أستطيع الزواج من بنات هذه المدينة التي لا تعرف إلا القبيلة كشهادة رجولة واستحقاق حياة أفضل، القبيلة هنا هي الوطن والتي بها تعيش فوق الجميع سواءً كانت حقيقة وواقعاً يعرفها الجميع، أم جاءتك منحة لأي سبب من الأسباب». ص 127.

والسؤال الآخر والمهم هنا هو: كيف حدثت ردة الفعل هذه والتي طرحت الشكوك حول ما جاء به الوافد الغريب؟ يبدو أن النص يقدم مقاربة لهذا السؤال تتمثل بداية في الاحتكاك المباشر بين هذا الجيل وحياة المجتمع الأمريكي الذي نقلت آرامكو منه كل قوالبها وصبتها على أرضنا، وتمثلت هذه الحالات في الظروف التي عاشها سهيل، الابن. يقال بأن الاقتراب من الشيء يكشفه على حقيقته بعيدا عن الدعاية المصاحبة للصور الذهنية، فأمريكا هوليوود ليست هي أمريكا نفسها حين يعيشها الفرد بشكل يومي. وهذا بالضبط ما حدث لبطلنا هنا، فهو سافر للدراسة في أمريكا، ويصف هذه الفترة قائلا: «بعد ثلاث سنوات والإحباط الأمريكي يطاردني ففشلت دراسيا وبت بلا وطن أو أرض ترضى بي، لم أتجانس مع بيئتها ولم أتفق مع بلاد غريبة علي في طقسها وأرضها والصخب الحضاري في كل مكان أحاول الاستيطان فيه، كانت الصحراء عشقا في دمي ومن

يحب لا يستطيع العيش من دون حبيبته ...» ص 44، هذا الفشل الشخصي تقاطع مع مشروع ثقافي تميز بتشدده الديني الرافض للكثير من سبل الحياة الفنية والثقافية والاجتماعية السائدة في مجتمع قبل ما يسمى بالصحوة، فتغيرت لغة الخطاب الديني، والخطاب التعليمي والخطاب الثقافي ليتماشي مع الروح المتعصبة التي أخرجت قرنيها من عمق التاريخ القديم والذي خالته الناس بأنه قد رحل.

فتغير الخطاب الديني في المساجد، ويصف سهيل هذا التغير قائلا: «اعتدنا في خطب الجمعة على نسق ثابت بالتخويف والتهويل والوعظ والنصح والتوجيه، مع ذكر الآيات والأحاديث الدالة على ما يقال، لكن إمام هذا الجامع جاء مباشرة يسوق العذاب، ويلوح بالنار والرعب والتشديد على ممارسة عدد من الأفعال الخاطئة، ليحكم أن أهلها مخلدون في جهنم، ثم سرد كثيراً من الممارسات اليومية، وتمادى في التقريع والتقرير وإصدار الأحكام حتى خيل للحضور أنهم جميعا من أهل النار». ص 54.

وكذلك تغير الخطاب التعليمي في المدرسة، وبعد أن كان متميزاً بالمرونة والانفتاح على خطاب ثقافي يساير مثيله على مستوى الوطن العربي الكبير، داخلته مفاهيم التحريم والتكفير والطائفية والعنصرية، ويصف الابن سهيل هذا التغير قائلاً: «.. ثم حدث انعطاف في درب ممارستي الفن التشكيلي وذلك حينما انتقل المعلم من مدرستنا وعين مدرس آخر بديل عنه...دخل علي ذات صباح وأنا في غرفة التربية الفنية، وكنت منهمكا في عمل لوحة تنعكس فيها بطولة طفل من أطفال الحجارة ... قال لي: ما هذا؟ ألا تعرف أن ما تقوم به حرام! من أذن لك برسم الأرواح والأجساد الكاملة؟». ص59، ويصطدم سهيل بهذا التحول المفاجيء في الحياة: «لم أستطع الاحتمال فخرجت مباشرة إلى مدير المدرسة وأخبرته عن كل التفاصيل التي حصلت مع هذا المدرس، إلا أن المدير أنبني ووقف في وجهي، مثيراً دهشتي من هذا الموقف الذي لم أعهده أو أتوقعه من المدير على وجه الخصوص..». ص 61، ولكن دهشة سهيل واستغرابه لموقف المدير تبدأ بالحيرة حين: «اتضح لي أن المعلم الجديد مفروض على المدرسة، وأن هناك تفاهما بين إدارة التعليم وإدارة المدرسة حول تعديل مسار المدرسة السابق...». ص 61 وصارت المدارس أشبه ما تكون بمحاكم للتفتيش على ما في عقول الشباب من الطلبة. هكذا يصف

سهيل الموقف وهو يقول: «... ووقعت في حصار لم أحسب له حساباً، بين ثلاثة من المتخصصين في الحوار والنقاش والتحليل والتحريم وكشف الأخطاء والمعاصي، ثم وصلت معهم الى طلب الإقناع ... وخرجنا بعد رضاي وموافقتي على ما قالوه لي». ص 62، بل إن حراس الفكر والثقافة لم يكتفوا بالسيطرة على ما يدرس ومالايدرس في المناهج ولكنهم تجاوزوه إلى ما يقرؤه الطالب خارج المدرسة، وهاهو سهيل يصف الحالة: «... فتدخل بعضهم لمنعي من كتب الروايات والشعر، وبموقف حاد منهم اتفقوا على تحريم شعر «نزار قباني» وفرضوا الكتب والرسائل الدعوية، أو ذات الطابع الديني ...». ص 63، وكان تبرير المجتمع لما وصلت اليه حالة سهيل ووضعه النفسي والاجتماعي مردود إلى ما ابتلعه من كبسولات ثقافية ملعونه منذ صغرة، الأمر الذي يصفه الرواي الأساس في النص قائلا: «قالوا عني إن مجسماتي ولوحاتي تخالطني وتتحول إلى كائنات تعايش حياتي، وقالوا إن قراءاتي المتنوعة منذ صغري لها تأثير علي، فأصبحت خارج حياتهم اليومية وبت أعيش مع الأوهام والوسواس والأفكار الخيالية ...». ص 141.

ولكن ماذا حدث للمجتمع بعد أن اصطدمت الثقافة العائدة من الماضي مع الثقافة المقولبة بشكلها الغربي الأمريكي فهل استطاعت الثقافة الجديدة المجلوبة مع آرامكو أن تقنع المجتمع؟ ولماذا؟ لقد انشطر المجتمع، فهناك من تشبث بما اكتسب من ثقافة جديدة وهناك من حاول المسايرة. يقول سهيل: «تذكرت ما عايشناه وكابدنا مرارته وقد مر به غيرنا إلا أنهم لم يحتملوا صدمته، وينكفئوا على أنفسهم مثلما فعل أبي، بل بحثوا عن سبل أخرى، فهاجر عدد منهم إلى مدن حضرية مكتظة بالسكان، ليدفن كل واحد ماضيه الجميل بألوانه المشرقة في أرض الشمال، ويستدني ألواناً جديدة بحسب موقعه، ويتجانس مع تركيبتها، في حين أن آخرين ممن آمن بالتابلاين وحياتها وتركيبتها، لم يرض بغيرها بديلا، فأقدم على الهجرة خارج الوطن ...». ص 129.

هكذا هزمت الثقافة الوافدة، فبعد حصيلة خمسين عاماً أو تزيد (منذ بداية ما سمي بالصحوة) اتضح أن الثقافة التي جاءت مع تلك الشركة أحدثت تغييرات شكلية كبيرة في مسكن ومأكل وحياة موظفيها ولكنها لم تكن قادرة على إحداث تغيير حقيقي في عمق المجتمع، وكأن الشبك المحيط بأحياء الشركة ليس شبكا بل هو جبل من نار يمنع التأثر والتأثير إلا في حدوده الدنيا. على سبيل المثال، المسرح

في آرامكو موجود منذ الخمسينات وكذلك السينما وأندية التصوير والتشكيل والمكتبات الحديثة التي تعج بآخر الإصدارات ... إلخ، كل هذه الأنشطة موجودة داخل الأحياء المخصصة للشركة ولم تتعداها لخارجها حتى هذا اليوم، وبقينا في ازدواجية عجيبة غريبة قل نظيرها.

ويمكن للقارئ استنتاج أن طبيعة العمل في الشركة الجديدة هيأت لوجود علاقات جديدة ومختلفة صارت في بداياتها بوتقة لصهر وتكوين مجتمع جديد كان يطالب بالكثير من الحقوق، وشكلت نواة لروح وطنية وقومية وإنسانية جديدة، تمثلت في الحركة العمالية وما ارتبط بها من ثقافة سياسية وحقوقية وثقافة عامة، ولكن الثقافة والفكر المضاد لها (الوافد) كانت أكثر قدرة على تحجيمها وإجهاضها وحرف مسارها، ليس على مستوى الجزيرة العربية ولكن على مستوى العالم كساحة مفتوحة للصراع العقائدي والسياسي بين القوى العظمى (خلال ما سمي بالحرب الباردة). ولذلك تميزت الثقافة الوافدة بالحفاظ على تناقض عجيب غريب بين الشكل والجوهر، ثقافة الاستهلاك، وهي ثقافة الوهم الاقتصادي الحديث، ففي هذه الثقافة لا تناقض ظاهري بين التخلف الفكري والثقافي والاجتماعي وبين استهلاك كل منتجات الحداثة من تكنولوجيا وغيرها، ولكن خطورتها تكمن في مرض الانفصام الذي تزرعة في الفرد والمجتمع. وهذا واضح من خلال أفراد الأسرة التي كانت محور رواية «وحشة النهار»، فصورة الأب ليست أكثر من صورة شخصية انتهازية، ممسوخة، بلا هوية، وبلا رؤية للحياة.

هكذا إذن نصل الى محطة تتواجه فيها ثقافية تاريخية ممتدة لأكثر من ألف عام مع ثقافة وافدة لا جذور لها رغم محاولة البهرجة الحداثية التي لفتها وأخرجت شخصية هجينة ضائعة الهوية، فهي تسخر وتستهزيء بما هو خارج الشباك لأنهم قوم متخلفون ورجعيون وخارج مسار التاريخ.. إلخ وتبقى ثقافة من هم داخل الشباك (في تصورهم وقناعاتهم) هي الأكثر نضجا ووعيا وقدرة على مجاراة الحداثة والتطور، ولكن حين تدقق في شخصيتهم لا تجد بأنها تختلف كثيراَ عن تلك الشخصية خارج الشباك إلا في أمور شكلية لا تتعدى المظاهر الزائفة.

جبل حالية: رواية الاقتحام(*)

محمد بن يحيى أبو ملحة
(السـعودية)

هنا حول جبل حالية، أو حول جبال يحكيها جبل حالية أقف مطايانا لنستعدّ لرحلة أدبية سردية ماتعة مع رواية (جبل حالية) للأديب الألمعي (إبراهيم مضواح).

في لغة شاعرية مرهفة ومن خلال عيون الموتى ينطلق بنا الراوي ليقوّم لنا حياتنا التي نحياها، في تداخل بديع بين الموت والحياة، وتنقّل حر بين الحياة والموت.

وإذا كنا قد اعتدنا أن تبدأ رحلة الحياة ورحلة السرد من الولادة حتى الموت، من المهد إلى اللحد فإن رواية (جبل حالية) تبدأ من اللحد إلى المهد، وتقفنا في محطات الحياة المختلفة حياة الإنسان، وحياة المكان، وحياة الزمان..

إنها رواية الاقتحام؛ فالراوي يقتحم عالم الأموات من خلال سرده من وجهة نظر (عمر السورجي) من داخل قبره، والأموات يقتحمون عالم الأحياء من خلال محاكمة (عمر السورجي) لهم. المدينة تقتحم القرية فأبناء القرية يقتحمون المدينة،

(*) الجزيرة الثقافية، العدد (13601) الخميس 7 محرم 1431هـ - 24 ديسمبر 2009م.

والقرية أصبحت مسخاً للمدينة تعيش بأخلاقها وتفتقر إلى حسناتها، وعيوب المدينة سكنت زوايا القرية. الماء يقتحم بيت (عمر) أثناء ولادته عبر الجدران المتصدّعة، والنوافذ المخلّعة، ومن تحت الباب الخشبي العتيق (ص 7)، و(إبراهيم مضواح) يقتحم فن الرواية بروايته الأولى (جبل حالية).

إنها رواية (المفارقات) مفارقات الحياة والموت، الحزن والفرح، النصر والهزيمة، فإلى جوار (قرية السورجة) رمز الحياة كان يربض (جبل حالية) رمز الموت، وحين انتقلت (آسية) الحبيبة إلى جبل الموت انتقلت إليه الحياة يقول الراوي: (هنيئاً لسكان جبل حالية جوار آسية، صارت الحياة هناك، حيث آسية، وملأ الموت السورجة). (ص 77)، وحين ولد (عمر السورجي) تصارع الحزن والفرح: الحزن لوفاة والدة (عمر) أثناء ولادته، والفرح بولادة (عمر)، ولكن تغلّب الحزن على الفرح فبينما كان العرف يقتضي إطلاق الأعيرة النارية ابتهاجًا بمقدم الصبيان إلا أن موت أم عمر بسبب ولادته أطفأ كل فرحة فقد تغلّب الحزن على الفرح، فصار (عمر) شخصية مشؤومة كما تنبزه جدته (فضة) في أوقات غضبها عليه (ص 8). وشؤم هذا المولود جاء من عدة مصادر فقد وافق العدوان الثلاثي على مصر، وتسبّب في موت والدته، وحظي بكره أبيه له لأنه يذكّره بلوعة فراق زوجه الحبيبة، وقد جاء في ليلة بائسة مطيرة.

ويعمّم (عمر) هذه النظرة على كل الأطفال، حيث يستنتج من خلال ما حصل لوالدته أثناء ولادتها به، ولِد (تركية الأهدل) أثناء ولادتها - أيضًا - أن معركة الحياة خاسرة، فالمولود يغتال أمه احتجاجًا على ولادته (ص 79).

ومن تلك المفارقات أن المذيعات الجميلات يقرأن أخبار الحروب والكوارث بابتسامة باهتة! (ص 188).

إنها رواية تكسو عينَي القارئ باللون الرمادي، فالوسادة - اللازمة التي يتمنّاها (عمر) بين الفينة والأخرى رمادية، وحياة عمر رمادية، وواقع العرب رمادي، وواقع شباب الوطن رمادي!

السرد:

يأتي السرد بضمير الغائب، من خلال أسلوب السرد المباشر. وعلى الرغم من أن هذا الأسلوب قد يوقع في الرتابة والملل إلا أن

الكاتب استطاع التغلّب على ذلك من خلال السرد من وجهة نظر الميت، والانتقالات الرشيقة في الزمن، بين الماضي والحاضر والمستقبل.

وبرغم أن كثيرًا من الأحداث كانت معروفة سلفًا إلا أن الرواية لم تفقد عنصر التشويق بسبب ذكاء الراوي، وشاعرية اللغة.

وقد وظف الراوي أسلوب الاستشراف من خلال الحلم الذي رآه (عمر) عن موت (آسية).

الحبكة:

تُبنَى الحبكة بأسلوب فيه قدرٌ من التقليدية (حبيب، ومحبوبة، وقوة تقف في وجهيهما، وتمنع لقاءهما)، وتشتد العقدة عندما خطب (سالم المهدي) (آسية)، ولكن الراوي يتجه بآسية إلى الانتحار دون أن يكون هنالك التمهيد الكافي.

وتنتقم الرواية في نهايتها من (سالم المهدي) حين جعلته يعيش وحيدًا بين أرجاء (السورجة) التي ظلم أهلها، وابتلع أموالهم، ولكن تُختَم الرواية ختامًا باهتًا فقد كانت بحاجة إلى نهاية أكثر درامية.

الزمان والمكان:

الزمان التاريخي للرواية في الفترة (1956م - 2006م)، وهي فترة حياة (عمر) وهي فترة مليئة بالأحداث الجسام على مستوى الأمة العربية (العدوان الثلاثي، هزيمة 67، حرب أكتوبر، احتلال الكويت، احتلال العراق...).

يبدأ الزمن من حيث انتهى: يبدأ من موت عمر، واستيقاظه في قبره ثم يعود ليقص علينا لحظة ولادته، ويتنقّل الراوي بين الموت والولادة والأحدث التي بينهما في سلاسة، وذكاء، واقتدار.

ومن جماليات الزمن أننا نحاول أن نتخيله كما يشعر به الأموات، حيث كل الساعات سواء. وفي القبر وجد عمر الفرصة التي كان يتمناها كثيرًا: فرصة أن يتأمل ما حوله دون أن تشغله قيود الوظيفة، وإزعاج الأطفال.

والمكان يبرز لنا أول ما يبرز من خلال العنوان المكاني: (جبل حالية)، الذي كان على اسم أحد جدات عمر التي انتحرت بعد خيانة حبيبها لها فسمي الجبل باسمها تخليدًا لذكراها أو تخليدًا لعارها.

الشخصية:

تتداخل شخصية الراوي مع شخصية عمر في هذه الرواية. ويستثير الراوي تعاطفنا مع شخصية عمر منذ البداية حين ذكر ضعف رئتيه ومرضه بالربو.

وكان (عمر) شخصيةً مرفوضةً ممّن حولها منذ البداية: موت الوالدة، تشاؤم الأب، العدوان الثلاثي، أمطار وليلة بائسة ليلة الولادة، ثم بعد ذلك زوجة غير وامقة!

وقد كان عمر يتميز بصفاء نفسه، ونقاء سريرته، براءة وهي الصفات الكلاسيكية للبطل. وبمثل تلك الصفات تتميز (آسية) المقابل الأنثوي لشخصية البطل.

وأما شخصيات الشباب الأربعة فألحظ فيها: سطحية البناء والتخطيط الروائي المرسوم سلفًا. (جمال منفتح – عمر أديب محافظ – سعيد سلبي – نافع مطوع).

وأما شخصية الوافد المصري فقد كانت معاملَ الثبات والتقييم: (المدرس الأزهري، والطبيب النفسي).

اللغة:

يُحمَد للكاتب استخدامه للغة الفصيحة في سردِه، ومعظمِ حواراته، مع ملاحظة أنه استثنى من ذلك اللهجة المصرية التي لم يستطع التغلّب على إغرائها فقد أورد حوارات الشخصيات المصرية باللهجة المصرية مما جعلها نشازًا عن البنية اللغوية للرواية!

وممّا تميّزت به الرواية: اللغة الشاعرية في سرد الراوي.ويُحمَد للكاتب -كذلك – قلة الأخطاء اللغوية والنحوية.

وممّا يُلحَظ على الرواية قلّة الحوارات فيها وهذا ممّا قلّل حضور المشاهد في جسد الرواية. والحوار وسط بين الفصيحة والعامية.

الرؤية:

يحاول الكاتب تقديم رؤيته من خلال الراوي الذي ينتقد تفريق المجتمع بين المتحابّين، واستسلامه للخرافة، وشيوع الظلم، والمادية، والانتهازية حتى في مجتمع القرية الذي فقد كثيرًا من خصوصيته الفطرية، ونقاء سريرته.

وختامًا:

أقول إن (إبراهيم مضواح) يضع قدمه على أرض صلبة في خطوته الأولى في رحلة الألف ميل الروائية.

القبـــــر في السرد المعاصر

ناصر الحسن
(الســـعودية)

عُرفت أول حضارة للإنسان بفضل آثاره وثقافته التي كان يعيشها، حتى تركها نهبا للزمان. فقد كان يضع موتاه في قعر الكهوف أو في رؤوس الجبال،ويضع بجانبه أواني الأكل ظنا منه بأنه سيعود للحياة في يوم ما. وكانت هذه الطريقة السائدة قبل عشرات الآلاف من السنين، ولم يكن الإنسان وحده من يعمل بهذه الطريقة، فقد كان تشاركه بعض الحيوانات مثل، الفيلة، ولكن بعد ازدياد الموتى وعدم وجود مكان يتسع لهذا الكم الهائل من أفراد القبيلة، اهتدى إلى دفن الميت في باطن الأرض بدلا من إلقائه منفردا أو جماعات على سطح الأرض. ولما كان لهذه القبيلة قائد فذ ترجع إليه في حل مشاكلها، فقد ارتأت تمييز قبره عن بقية القبيلة، فجعلوا له قبراً خاصاً تمجيداً لذكراه، ولذايعتبر الفراعنة هم أول حضارة عرفت بناء القبور الخاصة لملوكها تمييزاً لها عن بقية الشعب.

يذكر أن أول ضريح عرف في الإسلام عرف باسم قبة الصليبية في مدينة سامراء العراقية، ويرجع إلى القرن الثالث الهجري كما تذكر الدكتورة

والباحثة سعاد ماهر في موسوعتها مساجد مصر وأولياؤها الصالحون. يقول تعالى في سورة الكهف: ﴿**وكذلك أعثرنا عليهم ليعلموا أنّ وعد الله حق وأن الساعة لا ريب فيها إذ يتنازعون بينهم أمرهم فقالوا ابنوا عليهم بنيانا ربهم أعلم بهم قال الذين غلبوا علىأمرهم لنتخذن عليهم مسجدا**﴾. آية 21.

القبر في اللغة:

القبر والضريح، واللحد، والجدث كلها أسماء لمعنى واحد، وهو ما يضم الإنسان ويحتويه بعد موته، والمكان الذي يدفن فيه ﴿**ثم أماته فأقبره**﴾. عبس آية 21. إلا أن القبر والجدث لهمامعنى عام في حين أن الضريح واللحد لهما معنى خاص، فبينهما عموم وخصوص على حد تعبير المناطقة ﴿ **يوم يخرجون من الأجداث سراعاً كأنهم إلى نُصبٍ يُوفضون**﴾. المعارج آية 43. فالضَّرِيحُ هو الشق الذي يكون وسط القَبْر وجمعه أضرحة وضرائح، وعادة ما يطلق على مقابر الخاصّة. أما اللحد فهو الشق الذي يكون جانب الضريح، وهو موضع الميت، وجمعه لحود وألحاد. يقول أبو العلاء المعري:

رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صار لَحْدًا مرارًا
ضاحكًا من تزاحم الأضدادِ

القبر في الشعر العربي (الجواهري أنموذجا):

يقول الشاعر محمد مهدي الجواهري في مدحه للإمام الحسين بن علي بقصيدة عصماء:

وطفت بقبرك طوف الخيال
بصومعة الملهم المبدع
كأن يدا من وراء الضريح
حمراء مبتورة الإصبع
تمد إلى عالم بالخنوع
والضيم ذي شرق مترع

هذه القصيدة نالت استحسان الكثيرين حتى خُطت تلك الأبيات بماء الذهب، وعلّقت على باب ضريحه. ذلك القبر الذي تأتيه الناس من كل أرجاء المعمورة، تطلب تحت قبته حوائج عجزت عن تحقيقها مختبرات الطب الصارمة، ومكائن العلم الدقيقة كما يعتقدون -فالغريق يتمسك بكومة قش - زهد فيها الجواهري زهد المتصوفة، ونأى بنفسه عن طلب الحاجات المادية الدنيوية.الجواهري لم يكن معنيا بفتاوى الفقهاء واختلافهم حول بناء الأضرحة وغيرها، أو بسلوكات العامة والبسطاء حول القبر، إنما جاء زاحفا على رُكب المعنى، يستلهم معاني

الحرية والعزة، والكرامة، والشجاعة، والنبل من ذلك الضريح. جاء بصدر مترع بالوله، وهكذا حال العشاق والشعراء.

القبر في الأدب العالمي (كونديرا أنموذجا):

الروائي ميلان كونديرا في رائعته خفة الكائن التي لا تحتمل،يكتب بشكل فاقع، ويطل بوجهه في مسار الرواية كشاهد على إصرار البعض في التمايز الاجتماعي رغم التساوي تحت التراب.فحين يصف مقبرة «مونبرناس» المزدحمة بالأنصاب لأناس عاديين، حتى لأنك تحتاج إلى أن تلتف أكثر من مرة لكي تصل إلى القبر المنشود! (كانت تتألف من مساكن هزيلة من الحجر، ومن كُنيّسات مُصغرة قائمة بجوار القبور. ولم تكن أنصاباً تحاكي القصور فوق رؤوسهم. لقد كانت هذه المقبرة غروراً تحوّل إلى حجر... وكانوا يبسطون رفعة شأنهم فوق الأنصاب.. كانوا أعياناً وموظفين في إدارة الدولة وأشخاصاً مثقلين بالألقاب والرتب، بل إن مستخدماً في البريد كان يطرح هنا للإعجاب العام مرتبته، ورتبته، ووضعه الاجتماعي.. إلى أن يقول وكان عليهم أن يلتفوا على عدة أنصاب للوصول إلى الحفرة التي رفع عنها غطاء القبر الحجري) قد يشكل الكثيرون على جدلية الحياة وفلسفتها، ولكن لا أحد يستشكل على يقينية الموت. ولذا حين نستنطق شخصية البطلة وهلعها من عمق القبر وظلمته، رغم تعارف حدوده في «بوهيميا» على العكس منها في باريس، وبقائها مذعورة طوال اليوم، أراد «كونديرا» أن يقول أن الإنسان بعد أن يموت، يهوي إلى ظلمة مجهولة لا ضوء خافت في آخرها، فهو لا يعرف مصيره هل ستستمر رحلته إلى الخلود أم ينتهي في هذه الحفرة التي ستغلق عليه بحجر، ويبقى ذكراه على هذا القبر؟! (وكان القيّم على المراسم يحتضن كومة من الأزهار، ويوزع منها على الأقرباء، والأصدقاء: زهرة لكل شخص. ومد يده بواحدة إلى «سابينا» فانضمت إلى الموكب... وانحنت وكانت الحفرة عميقة جداً، وأفلتت الزهرة، ورسمت الزهرة استدارات حلزونية قصيرة، ثم صكّت النعش. لم يكن في بوهيميا قبور بمثل هذا العمق، وعمق القبور في باريس يماثل ارتفاع البيوت فيها. ووقعت عيناها على الحجر الذي كان ينتظر على مسافة بجوار الحفرة. وملأها الحجر فزعا، فعادت مسرعة إلى مسكنها. فكرت طوال النهار في ذلك الحجر. لماذا أفزعها إلى هذا الحد؟

وصاغت لنفسها جواباً: إذا أُغلق القبر بحجر لم يستطع الميت الخروج منه على الإطلاق.. إلى أن يقول: إذا كان القبر قد سُد بحجر فمعنى ذلك أن الناس لا يريدون عودة الميت. ويقول له الحجر الثقيل: ابقَ حيث أنت!) بعدها يستدرك «كونديرا» على لسان البطلة ويصحح مسار الرواية، ويجعلها تعتقد بأن الأرواح جواهر لا تفنى، وإنما تتناسخ في عوالم أخرى، عبر شجرة أو زهرة، ويمكن الحديث معها، ولكن بلغة الطبيعة الخلابة (وتتذكر «سابينا» قبر أبيها يقوم فوق النعش طين وتنبت فوق الطين أزهار، وترسل شجرة قيقب جذورها نحو النعش، ويمكن القول إن الميت يخرج من قبره من هذه الجذور وتلك الأزهار. ولو أن أباها كان قد غُطي بحجر لما تمكنت أبداً من التحدث إليه بعد موته، ولما استطاعت أبدا سماع صوته بين أوراق الشجرة وهو يغفر لها)[1].

القبر في الأدب العربي (حيدر حيدر أنموذجا):

وهناك ليس ببعيد من أرض العراق، حيث يأخذنا الروائي حيدر حيدر في رائعته «وليمة لأعشاب البحر»؛ ليقف بكامرته التصويرية موقفا محايدا في سرد الأحداث لأضرحة الأئمة الاثني عشر عند الإمامية من الخلف، وهذه ميزة الروائي الناجح، فهو لا يتدخل في ترتيب المشهد، بل يقوم بالتقاط فوضويته، أو جمال اتساقه كما هو، دون تدخل منه، وأظنه لم يكن محايدا وموضوعيا بالكامل إلا أني ارتأيت أن أضعه في خانة المحايدين؛ لأن الحيادية أمر شاق على الإنسان لتداخل خط العاطفة مع خط العقل،وكونه أراد توثيقا لسيرة المكان، حيث أنه لم يشر إلى أي توجه ينتمي هؤلاء القوم:

(وسط هذا السهب السومري الموحش والمنسي، على التخوم الجنوبية لبلاد الرافدين، كان يعيش القوم الذين لا يحجون إلى مكة إنما إلى مراقد الأئمة، إلى قبر علي بن أبي طالب في النجف الأشرف، والحسين والعباس في كربلاء، وموسى الكاظم في الكاظمية، وعلي الرضا في مدينة مشهد، وبطقوس مضمخة بالتأنيب والندم الفاجعي، قبل حلول يوم عاشوراء يوم ذبح الحسين.... والأضرحة مصحوبة بالعويل والبكاء المرير حزنا وندما على موت سبط رسول الله بيد الأعداء والمنافقين)[2].

القبر في السرد السعودي:

الروائي السعودي عبده خال، وقف موقف السلب من القبر، وأخذ يدلق

الشتائم عليها في شخوصه، ويصب حمم الغضب على صاحب القبر (راعي الغضبة) والذي كان من شخوص روايته «الموت يمر من هنا»، وأخذ يكيل السخرية على سلوكات الناس البسيطة؛ لطلب الحوائج المتعسرة، والأمراض المستعصية، والتبرك بالضريح، وتقديم النذور لها. عبده خال اختلق هذه الشخصية التي لا وجود لها على أرض الواقع - بحسب اطلاعي - وأخذ مسار الرواية بضمير المتكلم كي يقوم بنقد السلوكات السلبية التي لا فائدة منها، وهو أمر مقبول في الأدب إذا لم يكن تقريرا أو تم إقحامه بشكل فج، ولكنه لم يكتفِ بذلك بل قام بسب وشتم صاحب القبر، حتى إنه استغل المشهد ليظهر كل سخطه على ذلك القبر بالبصق والتبول عليه، وكأنه أراد الانتقام والتشفي من الظَلَمة بعد موتها على الأقل! إلى أن يقول:

(وأتخير المكان الذي سأقبر فيه. يقولون: إن من يقبر بجوار قبة راعي القضبة يبعث معه يوم القيامة.. فهل أختار قبري هناك؟!.. وماذا سوف أجني ببعثي معه! ساعتها سيكون مذنباً مثلي وسوف يظل يرتعد ويتبرأ من كل من تمسح أو تبرك به، وأظن أنه من القذارة بمكان أن أترك جسدي يرتوي يومياً بهذه الدماء الغزيرة التي تسفك بجوار هذه القبة، إني أفضل أن أموت وتتخطفني الطير لتبعد رائحتي عن هذه الأرض التي لا تعرف سوى الثغاء. آه كم من الحماقات نرتكبها بحق أنفسنا وبحق من نحب)(3).

وفي ذات السياق يأخذنا الروائي ناصر الجاسم إلى متاهات القبور، واكتظاظ المقبرة بالموتى، حتى ضاقت القرية بأهلها، وفي احتدام الصراع الذي كان يعيشه بطل النص، وبكائه على فقد الحبيبين كانت الحيوانات والطيور على النقيض، بحيث لم تجد لها متنفسا أو مكانا للتكاثر واللهو أفضل من المقبرة (بعض الطيور جاءت لتأكل من قوت المقبرة، والجعلان الغبية البلهاء تتزاوج دون إحساس برهبة المكان ووحشيته)(4). لقد ظل الجاسم محايداً في شخوص روايته، حيث ظل النجراني وهو من أبطال الرواية يبحث له عن قبر لا يميزه عن بقية القبور، كمن يبحث عن خاتمة مستعجلة ومرْضيّة لحياته، ورغم وجاهته وتسيده المشهد الاجتماعي، إلا أن تلك الكاريزما ظلت مسيطرة على جنازته، فكان المشيعون يحملونه ويسيرون به إلى مثواه الأخير، وكأنه هو القائد والمعلم في

هذه الجنازة، حتى وجدوا له قبراً شذّ عن بقية القبور. قبراً ميزه عن بقية الموتى، قبراً كبقية الأضرحة، له مهابة، يميزه الزائر من بعيد بسهولة:

(مراسيم الدفن تسير في صمت ورهبة، كل شيء يتم وفق وصايا النجراني، معلم الحب الذي مات قبل أن يجد لنفسه قبرا يضمه الضمة الأخيرة، لقد وجد له أهل القرية قبرا.. قبراً شذ في ترتيبه عن بقية القبور، وحققوا له رغبته، وبقبره الشاذ من بين قبور المقبرة كلها حتى يُعرف لمن أراد زيارته اكتمل نصاب المقبرة من الموتى.. وتبين شذوذ القبر في أن جزءاً منه شغل حيزاً من الطرق البينية، التي حددت بين القبور، ولم يبقَ من الطريق البيني الذي شغل برأس القبر إلا ما يسمح بحط القدم الواحدة فقط)(5).

أما القاص طاهر الزارعي فبطل شخصيته كانت مثقفة، مهتمة بالأدب والشعر، تحب الحياة حد الانغماس، بعيدة عن التوجهات الدينية، غير معنية بالمذاهب، وتتعامل معها كموروث ديني واجتماعي (صمّمتُ هذا اليوم بأن أؤثث لي مكتبة صغيرة في شقتي بكتب قد أفتقدها في وطني الذي جئت منه.... ويبدو بأنني سأجد مبتغاي عنده).

ولدت الشخصية في بيئة تحتضن هذا الانتماء والتوجه، ولما كان مرضه مزمنا، والذي يعاني منه بطل القصة، قد أثّر على حياته العملية والاجتماعية، فقد كان يتحرج من الزبد الذي يتراكم بين شدقيه في كل حين، نتيجة للصرع الذي يعاني منه، والذي لا علاج له، وفي الموروث الشعبي لهذا الانتماء، فإن الذهاب إلى قبر السيدة زينب بنت الإمام علي في الشام، والطلب من الله تعالى الشفاء تحت قبة ضريحها، والتضرع إليه بوجاهة هذه السيدة الجليلة، والتبرك بآثارها، فإنه يحصل على طلبته ومبتغاه! يقول:

(لم أكن أبالي بالعيون الكثيرة التي تتساقط علي حينما علقت القفل الصغير على شباك الضريح، وأخذت أتأمل -أثناء طوافي حوله - كومة الليرات السورية المتراكمة بداخله. وقتها ارتأيت أن أهدي بطن هذا الضريح بضع ليرات وريالات متبقية في جيبي، وأحتسب الأجر عند الله.... أهلي في تلك المدينة الأخرى حيث غابات النخيل - الأحساء - التي تنعم بها، هم من أشاروا إلي بأن أزور هذه السيدة، وأعلق قفلا في ضريحها؛ وأشرب من ماء الحرم الزينبي فلعل الله يشفيني ببركة

هذا المقام من نوبة الصرع التي كنت أعاني منها منذ زمن، هكذا كانت النبوءة في المذهب الذي يعتنقه أهلي)[6].

إن كتّاب السرد العرب حين يذهبون إلى الدول الغربية، ويشاهدون القبور والتماثيل المنصوبة لعظمائها وأبطالها، ومفكريها، وفلاسفتها فإنهم يقفون لتلك التماثيل وقفة إجلال وتقدير، ويأخذون الصور التذكارية بجانبها وأعينهم تفيض من السعادة والفرح، وربما وضع قفلاً حديدياً، أو تمنى أمنية ورمى قطعاً نقديةعلى ذلك الضريح، كما يفعل ذلك الشعب الغربي بقبوره. أما حين يرون عظماء العرب والمسلمين فإنهم يزدرونهم، ويرون في زيارة تلك القبور، غباء وسخافة، وفي أحسن الأحول يستيقظ لديهم مارد الدين فيعتبرونه إشكالا شرعيا!

السلوكات الخاطئة التي تحوم حول قبور العرب والمسلمين، لا يعني أن نقوم بإزالة تلك القبور، فالناس يعتبرونه تحدياً لها وتهديداً لثقافتها، وخطراً يهدد تاريخها وإرثها؛ لذا سيعاندون بغباء ويصرون أكثر على مزاولة تلك السلوكات؛ فلذا من الأولى تصحيح الثقافة وتشذيبها باللين، فهي سلطة حاكمة، ولا تزول أو تتغير إلا بتغير الأجيال.

الهوامش

(1) ميلان كونديرا (خفة الكائن التي لا تحتمل). صفحة 146.

(2) حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر). صفحة 139.

(3) عبده خال (الموت يمر من هنا). صفحة 497.

(4) ناصر الجاسم (الجنين الميت). صفحة 43.

(5) ناصر الجاسم (الجنين الميت). صفحة 42.

(6) طاهر الزارعي (زبد وثمة أقفال معلقة). صفحة 37-38-39.

القصة القصيرة جداً[1] والأسئلة الكبيرة جداً

محاولة لتحليل قصة «شوق» للقاص المغربي محمد مباركي

رشيد سوسان
(المغـــــرب)

القصة القصيرة جدّا جنس أدبيّ سردي معاصر، يتميّز بطابع الاختزال الشديد في سرد الأحداث ووصفها، والتقاط قضايا شائكة ومؤرّقة يعيشها الإنسان المكابد في حياته اليوميّة. وقد انتشر هذا الجنس السردي في العالم العربي على الرغم من وجود بعض المعارضين الذين لم يقنعهم بعد هذا الصنف من الكتابة الأدبيّة... ولوضع القارئ الكريم أمام نموذج ناجح، في نظري، من القصص القصيرة جدّا، سأقدم قراءة أوليّة لقصة «شَوق» للقاص محمد مباركي[2]، وهو قاص ومبدع من طينة خاصة، شَقّ لنفسه طريقاً خاصّة ومليئة بالشّيّق من السرد، والجيّد من الإبداع، وهو يمتلك قدرة فائقة على عملية السرد والحكي، ونقل تجارب إنسانية واجتماعية مختلفة إلى القارئ، سواء كانت تجارب حاضرة وواقعية، أم كانت ماضية وتاريخية.

إن قصة «شَوق» تعالج موضوعاً هامّاً أسال مداداً كثيرا يتوزع بين جميع صنوف القول، ومختلف أنواع الكلام، إنه موضوع الغربة الذي فرض نفسه على الفلاسفة والمفكرين والأدباء والفنانين. إلاّ أن

مايميز الغربة في قصة محمد مباركي المحلّلة هنا هو أنها غربة من نوع خاص؛ ذلك بأنها تتعلق بغربة البطل مدة عشر سنوات في القطب الشمالي، حيث يطول النهار ستة أشهر، ويطول الليل مثلها! أيُّ غربة هذه؟ وما أقسى وقعها على من يعيشها ويكابدها؟

لعل قسوة هذه الغربة كانت سبباً مباشراً في اختيار القاص كلمة واحدة لتكون عنواناً مناسباً لقصته القصيرة جدّا، وهي كلمة (شَـوْق): هذه اللفظة الصغيرة ذات الأبعاد والدلالات الكبيرة على المستويات الذاتية، والاجتماعية، والإنسانية، والوجودية. وقد كان الكاتب موفقاً في اختيار العنوان نكرةً، لأن النكرة في الدلالة على المقاصد العظمى أدلّ، وهي في وصف الحالة النفسية المناسبة لسياق هذه القصة أبلغ. هكذا يكون عنوان قصة محمد مباركي قد حقق، بحقّ، أهم مواصفات التفوّق؛ ذلك بأنه عنوان جذّاب يجذب القارئ لتتبع الأحداث، كما أنه عنوان يلخص القصة ويختزلها، على الرغم من كونها قصة قصيرة جدّاً. وكأن سائلاً ما سأل: ما مصير بطل القصة الذي عاش هموم تلك الغربة وأوزارها بالقطب الشمالي؟ فقيل له في جواب جامع مانع: شَوق. ما أروعه من عنوان! وما أدلّها من كلمة على المراد!

على مستوى الشخوص في القصة نجد البطل، والغمامة، والأهل، والملائكة. وسيتمّ التركيز هنا على توضيح معطيات خاصة بالطرفيْن الأول والأخير نظراً لضيق المقام، وأعني بهما البطل والملائكة. أما البطل فعليه مدار الحكي في القصة، والدليل الفنّيّ على ذلك العنوان وبداية القصة ونهايتها؛ فأما العنوان فيحيلنا على لفظ «شوق»، وهو شوق لم يعرف قيمته الحقيقية إلا البطل الذي كابد الغربة وقاومها مدة عشر سنوات في القطب الشمالي، وأما البداية والنهاية فهُما معاً يشيران إلى البطل، لأن أول كلمة في البداية هي (ابتلعتني) وهي خاصة بالبطل لوجود ياء المتكلم التي تعود عليه، وآخر كلمة في النهاية (وطني)، وهي أيضاً خاصة بالبطل.

وأما الملائكة – بصفتها من شخوص القصة – فلم تتدخل في أحداث القصة إلاّ في النهاية، غير أن تدخّلها في الأحداث كان هامّاً جدّاً. أليست هي التي رسمت من الغيمة خريطة لوطن البطل؟ وهذا معناه أن حضور الملائكة في قصة محمد مباركي

المحللة جاء لتعويض نقص الإنسان؛ ذلك بأن الإنسان (بطل القصة) قد عجز في تحقيق شيء يجعله ينسى الغربة وموجات آلامها المشتعلة: (هيّجت عشرُ سنوات من التّغرّب الصبابةَ في قلبي إلى وطني)، أو القيام بشيء يخفف من لظى شوقه الشديد إلى بلده: (يَمْثُل طيفُه أمامي كل حين شامخاً كالطّود العظيم). تدخلت الملائكة هنا - أمام عجز الإنسان ونقصه إذاً - لتقدّم حلاًّ يرضي البطل؛ إذ إنها لمّا سمعت بكاء البطل وتوسّله وهو يطلب من الغمامة أن تبلّغ سلامه إلى أهله، لم تظلّ مكتوفة الأيدي، بل تعاطفت معه في صورة رائعة حين رسمت من تلك الغيمة (المزنة الجميلة) خريطة لوطنه. هكذا عوّضت هذه المخلوقات النورانية (الملائكة) ذلك الضعف المريع في الإنسان، وجعلت البطل يرى أمامه واقعيّاً خريطة وطنه مؤذنةً بوصال قريب. ومن قبلُ كان لا يرى أمامه إلاّ طيف الوطن شامخاً كالطود العظيم نتيجة وطأة الغربة الشديدة.

يَلفت انتباه قارئ القصة أيضاً - إضافة إلى ما تقدّم - مجموعة من الخصائص اللغويّة والتركيبية والفنّيّة، أُوجِزها فيما يأتي:

- **لغة الوصف**: حاضرة بقوة في هذه القصة، وهي تزيد من اشتداد وقع الغربة، ذلك الوقع الثقيل الذي كابد أوزاره البطل أولاً وأخيراً. وقد ظهرت تجليات الوصف في القصة على مستويَيْن: مستوى الصفات (الدائرة القطبية - رمادية اللون - صقيع أبديّ - شامخاً - الطود العظيم - طائر منتوف الجناحين - غمامة يتيمة سابحة - بِعينيْن دامِعتيْن- متوسّلاً - المزنة الجميلة). والمستوى الثاني تمثّله جمل واصفة (حيث يطول النهار ستة أشهر، ويطول الليل مثلها- وتشرق شمس منتصف الليل وتغرب رمادية اللون - صقيع أبديّ لا يرحم - هيّجت عشرُ سنوات من التّغرّب الصبابةَ في قلبي إلى وطني - كنت مثل طائر منتوف الجناحين - تابعتها بِعينيْن دامِعتيْن - خاطبتها متوسّلاً - سمعت الملائكة توسّلي - رسمت من الغيمة خريطة لوطني). والملاحظ أن لغة الوصف هذه هيمنت على القصة بشكل واضح، ممّا يجعلها ميزتها الأولى ومفتاح دلالاتها ومقاصدها.

- **الاختزال والحذف**: هما ميزتان جوهريّتان في قصة (شوق) لمحمد

مباركي، وهما سبب غياب بعض التفاصيل التي قد يحتاج إليها القارئ، غير أن غياب هذه التفاصيل هو مِن أجود ما في هذه القصة من الخصائص والمقومات؛ فنحن لا نعلم مثلاً لماذا كانت غربة البطل تحديدا في القطب الشمالي؟ ولا نعرف ما سبب إقامة البطل بهذا القطب عشر سنوات!؟... غيابات وفراغات كثيرة تجعل القارئ في حيرة، لكنها حيرة جميلة بكل تأكيد، لأنها ستدفعه إلى اقتراح افتراضات وتفسيرات ممكنة، ليملأ تلك الفراغات والفجوات في القصة. وهذه العملية في حدّ ذاتها إبداع ثانٍ يحقّقه القارئ، وينضاف إلى الإبداع الأول الذي أنجزه باقتدار القاص محمد مباركي... وتأتي في نطاق هذه الغيابات والفجوات أيضاً مسألة عدم تحديد وطن البطل؛ ذلك بأننا لا نعرف ما وطنه ذاك الذي رسمته الملائكة في القصة. ولعل غياب ذكر الوطن هنا يخدم إلى حدّ كبير مقصد القصة أكثر، ويطعّم دلالاتها وأبعادها المختلفة إنسانيّاً واجتماعيّا وكونيّاً. هكذا يخرج الوطن في القصة جغرافيّاً من الدائرة الضيّقة، وتصبح له دلالة أخرى أعمق وأوسع: إنه مطلق الوطن (أيُّ وطن في العالم)، والذي يمثل للبطل المكابد كيانه ووجوده وانتماءه وإنسانيته.

- **الحوار**: تغيب خاصية الحوار في كثير من القصص التي تُدعى (القصيرة جدّاً)، لأن حجم هذه القصص المختزل لايسمح غالباً بفتح أبواب للحوار... غير أن الحوار قد حضر في هذه القصة القصيرة جدّاً لمحمد مباركي، وذلك في شكل لقطة خاطفة لكنها كانت عظيمة الوقع؛ إذ إن التّحول الذي وقع في القصة كان بفضل الحوار، لأن الملائكة لم ترسم خريطة وطن البطل إلاّ بعد سماعها خطابه المتوسِل: (أيتها المزنة الجميلة، إذا مررتِ بسماء وطني، فأبلغي سلامي إلى أهلي).

أختم هذه المحاولة المتواضعة في تحليل قصة (شوق) لمحمد مباركي بالإشارة إلى مغزاها الذي يتلخّص أساساً في وصف مكابدات الإنسان المقهور في واقعه، والذي يحس بأنه مَقصوص الجناح، ومُكبّل الإرادة، لا حول له ولاقوة، في زمن هُمِّش فيه الإنسان، وحُكم عليه بالغربة بين أهله وأحبابه، بل حُكم عليه بالاغتراب حتى في ذاته، فصار طائرا مقصوص الجناح، أو منتوف الجناحين بتعبير

القصة المُحلّلة. ولعل استحضار القصة مكان القطب الشمالي بصقيعه الأبديّ، واستدعاء الحديث عن غربة البطل فيه عشر سنوات كاملة... كل ذلك جاء ليعبر القاص عن ذلك المغزى العظيم... إن البطل (الإنسان) منهار القوى، ومقصوص الجناح، فكيف سيقوى على الطيران حرّا طليقاً؟ قال الشاعر:

ويُقالُ عُصفورٌ نَقصُّ جناحَه
هيهاتَ أن يقْوى على الطّيرانِ

ملحق: نص قصة «شـوق» لمحمد مباركي:

(ابتلعتني دوّامةٌ وراء الدّائرة القطبية، حيث يطول النّهار ستّة أشهر، ويطول اللّيل مثلها، وتشرق شمس منتصف اللّيل وتغرب رمادية اللّون على صقيع أبدي لا يرحم. هيّجت عشر سنوات من التّغرّب الصّبابة في قلبي إلى وطني. يَمْثُلُ طيفه أمامي كلّ حين شامخا كالطّود العظيم. كنتُ مثل طائر منتوف الجناحين.

نظرتُ يوما إلى السّماء، فشاهدتُ غمامة يتيمة سابحة جنوبا. تابعتها بعينين دامعتين، وخاطبتها متوسّلا:

«أيّتها المُزْنَةُ الجميلة، إذا مررت بسماء وطني، فأبلغي سلامي إلى أهلي».

سمعت الملائكة توسّلي، ورسمت من الغيمة خريطة لوطني).

الهوامش

(1) هذا العنوان مستوحى من عنوان دراسة عن القصة القصيرة المغربية للناقد الدكتور نجيب العوفي، أوردها في كتابه «ظواهر نصية»، وهي بعنوان (القصة القصيرة والأسئلة الكبيرة).

(2) محمد مباركي: قاص وروائي مغربي، من مواليد 1959م. صدرت له أربع مجموعات قصصية هي: «وطن الخبز الأسود» عام 2010م، و«الرقم المعلوم» سنة 2010م، ومجموعة «ونطق الحذاء» سنة 2015م، و«غيبوبة على منظر ساقط» 2015م. إضافة إلى ثلاث روايات هي: «جدار» الصادرة عام 2011م، و«رائحة التراب المُبلّل» 2014م، و«مُهجة» الجزء الأول: 2016م.

أحزمـــــة

إدريس حنبالي
(المغـــرب)

حدَّثَهَا مِنْ تَحْتِهَا؛ يَتَّشِحُ بالدماء.. تُرَانِي صِرْتُ الأصمَّ؟ أين تختفي كلُّ الأصوات؟.. عملاق الظل ذاك سطا على ما كان هنا من نبض .. أخبريني كيف بدت عيناه؟.. لَوْنُ شَعْرِه تحت الخودة؛ عن أغنيته المحببة؛ عن شاعره الأثير.. عن مقاس ذاك الحذاء.. حدثيني إن كانت له حبيبة.. عن اسمها.. عن هواياتها الصغيرة.. عن مولودها الآتي.. عن اسمه.. عن دبّ أبيضَ يَسْكُنُ قصرا من زجاج.. عن زغاريد يتمخض عنها الفجر . عن قُبْلَتِهَا الأولى لصديق لي تعرفت إليه صدفة ونحن نتقاسم غرفة في القطار.. أجل؛ كان رفيقا لي في السفر.. هو ذاك يشير لي وقد وصل وجهته .. لم أتبين اسم المحطة؛ لكنه هناك قد وصل للتوِّ.. ترينه باسما يودعني.. يرافقني طيفه وأنا في الضفة الأخرى من المجرة.

الاعتــذار الأخيــر

هـادي المـيـاح
(العـــــراق)

وضع كيس المـواد الـذي ابتاعه، على الطاولة أمامه في الصالة ، وراح يفكر بالبرد الذي أصابه خـلال مكوثه في الفـنـدق.. تذكر أنـه تركها نائمة في الغرفة.. ونزل دون علمها إلى الشارع ، لا يدري أين وجهته. صار مثل فكرة ضالّة تـروح وتغدو في ذهنه. اعتذر أكثر من مـرة لأشخاص احتك بهم بسبب زحمة الشارع. اعتذر من عمود الكهرباء الذي اصطدم به..! بدت له المسافة في طريق العودة إلى الفندق طويلة..دخل الى فندق آخر بالخطأ .. اعتذر من الاستعلامات، وخرج .. لم يعتد التجوال راجلاً ، تذكر سيارته الحديثة ، وتخيل كم هي جميلة ، ومثيرة للحسد، كانت أمه دائما تقول لا تنتبه على نفسك، فأنت أول من يحسدها!

كان يقودها في الطريق المؤدية إلى الغابة ، قيل له إن هناك في نهاية الطريق توجد الجنّة.. تعطلت سيارته قبل أن يصل .. تركها وسط الطريق، وعاد. وأثناء عودته لم ينس أن يعتذر منها.

أصبح عاطلاً عن المشي، عاطلا عن الحب، وعاطلا عن مواصلة الطريق .

تخيل الفتاة تنهض أمامه و تبتسم ..

فكر: هل تعاني مثله من البرد ، الآن؟

انتبه إلى نفسه وتحسس جسمه البارد:

هل ان دمي الذي في عروقي بارداً الآن؟

غادر صالة الفندق حاملا كيس المشتريات.. ارتقى السلم، مجتازاً الممر المظلم. وقبل أن يقف أمام باب الغرفة، ألقى نظرة خاطفة إلى الخلف باتجاه السلم. ثم فتح الباب بسرعة، وقفله من الداخل بهدوء.. نظر إليها طويلا متأملاً بأردافها الممتلئة، وشعرها الطويل السارح، وساقيها الملفوفتين. كانت مستلقية على السرير المزدوج، الذي جمعهما لفترة قاربت الشهر.. تذكر اليوم الأول من الشهر، ومارافقه من استياء. حول حياته إلى حياة فارغة لا معنى لها. رأى صورته بالمرآة ، كان يحمل ملامح وجه ميت.، نظر إليها مرة أخرى، تأكد أنها تغط في نوم عميق. جلس بعيداً عنها، مد يده داخل إحدى الحقائب.. أخرج كتابين أحدهما بعنوان: «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي، والثاني «مع وقف التنفيذ» لجان بول سارتر..

اختار الأول، فتح الصفحة التي تحمل علامة «إلى هنا وصلت».. قرأ السطر الأول من الصفحة، ثم اقتلعها من مكانها، وأعاد الكتاب إلى محله في الحقيبة، معتذراً بصورة مبالغ بها إلى دوستويفسكي..

بحث في الحقيبة للمرة الثانية، وجد حزاماً جلدياً، فأخرجه.. تمعن بالحزام، وضعه على خصره، بدا ضيقاً عليه، وضعه على رقبته، وجده مناسباً جداً .. طواه ودسّه في الحال داخل الحقيبة .. أعاد الكتاب الثاني أيضاً، ثم راح يبحث في الكيس،.. وأثناء تخبطه فيه، عثر على سكين كان قد خبأها مع المواد.

أخرجها

قبض عليها بقوة .. وألقى نظرة أخيرة على الفتاة ، ثم خطا نحوها ، جلس قربها على حافة السرير.. رفع السكين إلى مستوى أعلى.. وهوى بها على صدره حتى غاصت في قلبه..! أحسّ بدمه الحار يتدفق من تحت قميصه..! عثروا في مكانه بداخل الغرفة على ورقة كتب عليها بخط يده: «إلى هنا وصلت .. عذرا لقد تعبت؟!».

التعويـــذة

سعود آل سمرة
(السـعودية)

1 - أحجية البدء:

فجأة انبثقت، اكتشفت وجودي صدفة، كأني أصحو من سبات عميق، لا أرى شيئا، غير حلم يرتسم على مخيلة جافلة، صور تنمو في زاوية ما من ذاكرة ملتبسة، من قبيل تعويذة سحرية مطلسمة على كاغد قديم، وعناكب تدب تحت جمجمتي تتعرش عقلي. مرة أخرى ينبجس شيء، حفزني للمزيد من الصراخ، اهتزت عروق الجبال وأمطرت حمما حمراء، شعرت بعد هطولها بنشوة ولذة وهدوء. هذا أول حلم رأيته منذ غابت زهرة أحلامي الوردية، كان فراقا مرا، عاشرت على رمسها رؤى نافرة وغامضة. في البدء وجدت المكان خانقا، إلا أني سرعان ما اعتدت الحياة هنا على وحشتها. الكائن الذي لا أود أن أتذكر رسمه، كان يشدني إليه بحبل مفتول من نحاس. حتى شببت عن الطوق وكسرت القيد، اخترقت جدار الحلم، كان دافئا وشفافا، ورطب الملمس فاتسع مجال الرؤية، ورأيت على امتداد بصري عالما متداخلا، أشبه بلوحة

سوريالية، كل الذين أعرفهم رأيتهم، حتى الذين ادّعوا الحقيقة الواحدة والطبيعة الواحدة كانوا هناك على مقربة مني. عملت راعيا لآلاف الأفاعي، أرعاها بحماس، استمتع بحب سيدة المكان لي، شغفت بي، لدرجة أني عشت في كنفها كشيء لها. سنوات طويلة قضيتها في أحضانها، تحفني عنايتها إلى أن حدث شيء. ذات عشي كعادتي أتسكع في المخزن، لفت نظري جسدٌ بضٌّ لأنثى ترقد على أريكة من حجر، أتذكر تلك اللحظة غرة برج العقرب، حينها اغتنمت هدية الحظ؛ حللت قيدها بلهفة، أمضينا وقتا ممتعا معا، قبل أن تتسرب في أحد الصدوع كحشرة، خدعتني، بدت سعيدة برفقتي فأهملتها وندمت، ليتني خنقتها. حكم القاضي علي بالحرق، لكن حين أخبره المستشار عن شيء ما، اكتفى بلعني، قذفوا بي مكبلا في نفق متفجر، عرج بي لأيام، أقاوم القدر حتى الفناء.

2 - أحجية الخروج:

وجدّت نفسي مكوما بين رماد وركام، على فوهة بركان خامد، كستها الأشجار والحشائش الموسمية، محاطا بشبكة من جذور وجحور، اخترق بعضها جسدي، كنت حينها أشبه بكومة الحجارة . تخلصت من أجزائي الصلبة، أقاوم بصعوبة، جائعا، ومتعبا، حتى وصلت في مساء بارد إلى مدينة لا تهدأ. أتسلل بين جوادها، (أتذرى) بكفيّ لأستر سوأتي، هذا قبل أن أعرف ألا أحد يهتم بشأني، إذ كنت بلا لون أو هيئة، وليس لي رائحة مميزة، بالمحصلة لم أكن مرآيا. أراهم في مخادعهم، أقتحم عليهم أحلام النوم وخواطر اليقظة حتى القبيحات حققت رغبات أحلامهن. سنوات من العبث، مرت بسلام حتى اكتشف الحراس اللعبة، وتحت وطأة السياط، هرعت للمقابر، كانت ملاذي الأخير . كنت ألهث وأتألم عند بوابتها حين وجدت أنيساً، منتبذا خمرا، يجرعه مرا، ابتاعه من حانة الأسى، حكايته أشبه بالخيال، قال وهو يحترق: حين جئت إلى هذه التربة، صحبت الدراويش، أغلبهم رواد مقاهٍ وحوانيت غواية، لا شأن لهم إلا التصفيق لمن يمنحهم الفتات، ثم إن لهم عملا لا يستغنى عنه، بامتهانهم للنميمة، مضيت معهم حتى بالت الثعالب على آثارهم، نَبَشتُها بعناية، حينها تهت بلا صحبة، إلى أن وجدت عملا هنا، أحرس ما تبقى منهم.

3 - رؤيا الميلاد الثاني:

هذه الليلة كانت مختلفة، إذ كنت برفقة الشيخ، كان الطريق مضاء بقناديل تشتعل بزيت له رائحة زكية، ويخيم الهدوء على المكان، بدا وقع خطواتنا في هدأة السحر متناسقا على طريق مرصوف

بحجارة مشعة، تكاد تضيء، وكنت أرتعش من شدة البرد، أتدفأ بشعلة قنديل وأحاول اللحاق بصاحبي. أناوله الصوت لاهثا، ياشيخ لا أرى أحدا في الأرجاء، ويهمهم دون أن يلتفت، اصمت يا شقي، ألا ترى الثلج على حواف الرصيف، ألا تلمح آثار الأقدام مرسومة هنا، انظر إن هذه المنازل مأهولة حتما، الآثار تفضح ما بداخلها، هذا أثر لرجل وامرأة وصبي أو صبية، انتهى عند الباب قبل دخولهم، اهدأ يا بني ودعني ألقي بك إلى عالمهم، عسى أن أجد أحشاء تتقبلك، لعلها تصلك بحياة عادلة، انظر، سنتسلق هذا المنزل، حاول أن تمتنع عن ثرثرتك، أفهمت، ولكن ياشيخي هذا البيت يغط في ظلام دامس، يبدو مهجورا، زجرني ثانية بحزم، كان همه التخلص مني بأي وسيلة، يخشى أن أفسد بثرثرتي تدبيره، أشار بيده هامسا: ألا ترى تلك النافذة، نعم؛ إنها مفتوحة؟ وبسرعة البرق قفزنا معا إلى وسط الغرفة، وجدت نفسي أتخبط كقط بلا هدى، سحبني من ذيلي، وأوصاني بالوقوف هادئا، اختفى برهة ليعود مغموما، وغمغم: لم أجدها، أبحث عنها في منازل هذا الحي إن لم تحظ بها، فاختر لنفسك غيرها، ولم يغادر حتى رآني أغوص بمهارة مثل سمكة في بحيرة دافئة. أخالط الدم والعظم، أنمو دون أن أستطيع التحكم في مصيري، أدفع للعمر يوما بعد آخر من أيامي المعدودة، وما اكتفى المستقبل من قضمها، يالتعاستي. سنوات ضئيلة مرت تخللها المرض والفقر والسأم وسأرحل قريبا عندما تحين اللحظة، يموت المرء هنا قبل أن يلمس غاية، يفنى وهو رهينة أوهام.. يا لدهشتي! ما أبشع هذا! كنت باحثا عن شيء ما، الإفلات من القدر مثلا، أحوم على التخوم، وبعد أن أفلت مني الحلم، تركني وحيدا، أسلمني إلى سيرورة لا أستطيع الفكاك من دورتها حتى النهاية..

النظـــــــام

أحمد العليو
(الســـــعودية)

قررتُ أن لا أقف، لكن حينما نظرتُ إلى المرآة المعلقة، وجدتُها خلفي.. الأعداد الخضراء المضيئة أمامي تصغر وتصغر إلى أنّ تحولت إلى اللون البرتقالي، كلّ الخوف حوّلَ قدمي اليمنى إلى الكابح. السيارة تطير. لابد من ضغطة قوية... ربما تؤدي إلى انحرافها. المساحة تتقلص. لامست نعلتي «الحساوية» الدّواسة. ماذا لو عاندت السيارة إرادتي؟! سيصرخ من مكبر الصوت بأن أميل بسيارتي، سيجدني صيدًا يزيد من حجم كفاءته، سأنزل من سيارتي مخترقًا الهواء الحار. سأنحني لأسلمه رخصة القيادة.. وسيسألني عن عملي! وحينها سيوبخني لأنّي معلم، ولم أراعِ نظام الدولة! «كيف تقطع الإشارة وأنت معلم للأجيالِ؟!» سيجدها فرصةً للنيل مني، والانتقام لبلادته ومستواه التعليمي الرديء. كنتُ مسرعًا لأنّ ابني مريض وحالته حرجة! ستنسل من شفتيه إشارة التكذيب. لابد من تطبيق القانون. سيأمرني باللحاق به. وبما أنني لا أملك واسطةً سيركنونني في الحجز

لمدة ثلاثة أيام، وسأجاور السراق واللوطيين والمدمنين و... سأتعذب برؤية هؤلاء والسلاسل في أرجلهم، وأنا إنسان ضعيف، فما إنّ يمر قطٌ أبيضُ بجواري حتى تتعثر قدماي، وستبحث زوجتي عمن يوصلها إلى المركز الصّحي، وسيفرح أولادي وبناتي لأنّهم لن يجدوا من يوصلهم إلى مدارسهم، وسيُخرجُ ولدي الكبير دراجته الهوائية فرحًا، ويمشط شوارع الحي الذي نسكن فيه، بينما أمي تبحث عن وسيلة لخلاصي! حتمًا سيشتمني المعلمون، لأنّهم سيدخلون بسببي حصص الانتظار، وسأقوم بدفع تسعمائة ريال غرامة قطع الإشارة. لذلك ضغطت على الدّواسة بكلّ عنف مطمور في داخلي، فسمعتُ أنين «الكفرات»، وملأتْ رائحتُها فضاءَ الشّوارع، وارتج زجاج نوافذ غرف فندق الغزال، فاختلّ توازنها، وكاد «صدام» السيارة الأمامي أن يُقبلَ الشارع الممتلئ بالبثور العميقة، حتى بركت في مكانها، فلامس بطني الضامرُ المقودَ الذي تعرق من قبضتي أصابعي، وحين عاد ظهري لوضعه الطبيعي مرّت سيارةُ المرور بجواري، ولم تتوقفْ!

حُلــــم

ليلــى ميــر
(المغــــرب)

فتحت عينيها بعد قيلولة قصيرة، أحست بالدهشة، بذلت مجهودًا جبارًا لتعرف المكان، جدران بيضاء، سرير وشراشف بيضاء أيضا، اللون الأبيض في الأنحاء، كأنها أكفان تمهد للرحلة الأخيرة، تنهدت ثم اعتدلت في جلستها بمشقة، وبحركة آلية تناولت السبحة المعلقة على مسمار بجوار السرير، وراحت تسبح وتتأمل السياج المحيط بالحديقة، تناهت إليها أصوات أطفال يلعبون في الحي المجاور، حاولت أن تتصور أشكالهم وملابسهم، تساءلت متى كان آخر عهدها بالحياة، تحسدها الرفيقات لأن نافذة غرفتها تطلّ على البستان، أشجار الزيتون محملة بالبراعم، منها ما يتساقط ويملا المكان، التعب يجتاحها وهي تحاول عد مواسم الجني التي مرت عليها وهي في هذه الدار، شريط السنين يمر في ذاكرتها بلون واحد، تتخلله أحيانًا خطوط حمراء، وصفراء، ربما تؤرخ لفترات مرض شديد، أو موت إحدى الرفيقات.

نظرت إلى يديها المعوجتين، عروق زرقاء برزت للعيان، في قدميها خشونة تتحول شيئًا فشيئًا إلى التهابات تحرمها طعم النوم، الدموع تنهمر على خديها، لم تحاول إيقافها، جفاف غريب يجتاح حلقها . مدت يدها إلى قنينة الماء، تمسكت بها جيدًا قبل أن تصبَّ الماء في الكوب، لكن نصفها اندلق على ثيابها، لم ترد أن تنادي (سعاد) الفتاة المكلفة برعاية الجناح، كانت قد صرخت في وجهها هذا الصباح بعدما نسيت صنبور الماء مفتوحًا في الحمام، قامت بمشقة وبمنشفة حاولت تجفيف الثوب والمكان رفعت عينيها، رفيقتها في الغرفة تنظر إليها دون أن تراها، وبين الحين والآخر تنفجر ضاحكة، أو يغلبها نحيب متشنج، رباه أهي النهاية التي يهون إزاءها الموت المحقق؟ لاحظت أن بقع الماء تعاندها وتبقى في مكانها، فعادت إلى سبحتها تتمتم بأذكار مألوفة، لمحت رفيقتها تبحث في الدرج عن شيء تتناوله، غالبت زفرةً حارة وهي تتخيل صينية العشاء التي ستأتي إلى النزيلات في الغرف قبل آذان المغرب. تستسلم بعد عشائها لنوم متقطع تنتابه الهواجس من كل جهة. أقدام الماشين إلى المساجد، رائحة الخبز مؤلمة، سلطان النوم كالمخدر.. تنفرج شفتاها عن طاقم ينحرف عن مكانه لأدنى حركة، تصرخ بلا صوت إنه الحلم ذاته لا يتغير: طفل يجلس القرفصاء، يستمع إلى غناء امرأة فاتنة الجمال، تشتغل بمهارة أمام فرن مشتعل و تدير ظهرها إليه، يلاعب الطفل خصلاتها الذهبية بأصابعه الفتية، وبيده الأخرى قطعة من زبدة طرية..

رحلـــــــــة

صالح الأشقر

(الســـــعودية)

كنت مملوء بالسأم والموت، والوقت ثقيلا عاتيا وشديد الوطأة. لم يكن ثمة مايجلب الحياة والبهجة.. كل ماحوالي صار داكنا ومعتما. رأيت في الفراغ عشرات من الأشباح تتقاتل أمامي بوحشية ضارية، وأنا مسلوب الإرادة والتفكير والكلام. كل واحد يغرز نظراته العمياء في عيني ويريد أن ينفرد بالضحية السائغة. لحظتها كنت أتمنى أن أغيب إلى الأبد، أو أفقد عقلي، أتلاشى حثيثا ، أو أتحول إلى نتف صغيرة لا ترى، وأنسى أنني هنا بلا فائدة وبلا عمل.

أنا كنت معزولا وغارقا في يأس طويل وطاعن. عيناي معلقتان على الظلام ومفتوحتان بقسوة.. حاولت أن أطبقهما، أن أصدهما عن التحديق، أو أنساهما ، لكني مشدود وموثق بهما بقوة.

ياليت.. أن تنفتح ذاكرتي على الماضي ، وتنتزعني من هذا السأم . لم يعد يهمني وقتها ماذا يخرج منها. المهم أن أنسى أنني هنا. ليتني أتذكر

حتى ذلك اليوم، الذي تمرغت فيه في الخطيئة من رأسي حتى قدمي ، أو أتذكر أيام الفساد والألم! والعبث والمجون، وأنسى أنني هنا مصاب بالسأم والموت والهزيمة.

وكان علي أن أستسلم!

فقد طرقت كل الأبواب، قابلت أناسا شتى، ابتسمت لهم، تفرست في وجوههم وأصابعهم، وحتى ملابسهم وألوان أحذيتهم والصور المعلقة على جدران مكاتبهم.

كنت ملتصقا بالجدار كطفل مذعور وضائع، وكنت أشعر فعلا أنني أندثر. لاأدري كم من الوقت مضى.. ربما ساعة أو يوم أو أكثر .

فجأة، رأيت نفسي كأنني أتحرك وعيني تدوران. لم أصدق، غير أني استطعت أن أرى يدي، وأتعرف على ألوان السجادة وسط الغرفة: مربعات حمراء صغيرة، ودوائر سوداء داخلها خطوط مستقيمة ومتقاطعة. كنت منهوكا وخائر القوى. قمت بصعوبة، وكأنني أخرج من داخل وعاء ضيق. وصلت إلى الباب وفتحته. خرجت إلى الشارع. رأيت جاري يودع أطفاله ويدخل في عربته، ويمضي الى عمله.

أرخيت رأسي وتلمست أوراقي، ومضيت أبحث عن عمل. كان الشارع يتهيأ ويفرد أرصفته وأسفلته للعابرين والراكبين، والدكاكين تفتح أبوابها، وأنا كنت أمشي وأفكر! وقفت عند بقالة صغيرة، وطلبت علبة سجائر وجريدة، وجلست أنتظر صديقي ليأخذني في طريقه مثل كل يوم إلى تعب جديد وبحث آخر.

ركبت السيارة، تكلمنا عن الطقس، وبعد قليل تبادلنا الصمت الصباحي المعتاد ومضينا. كنت أقرأ اللوحات المعلقة فوق البنايات والدكاكين، وإذا توقفت السيارة عند الإشارة، أنظر إلى وجوه الآخرين، وأحيانا أرى وجهي على الزجاج اللامع وأقول لنفسي .. إنه يوم جديد، ولكنه لايلبث أن يمضي .. ستنطفئ شمسه وتنحدر بعيدا ويأتي الليل. يهبط عليك ويخنق أنفاسك، وستركض مكسورا إلى غرفتك، وتجد نفسك هناك في الغرفة نفسها والزاوية نفسها، وقرب الجدار نفسه، وستجدك وحيدا بائسا ومعزولا، وتختنق بالسأم والموت .

حاولت أن أفكر في شيء آخر يبعدني عن هذه الدوامة والكوابيس، فتحت الجريدة فأحدثت صوتا مألوفا نبه صديقي فسألني هل من جديد، لم أرد وهو لم يهتم. طويت الجريدة بعصبية، وقلت هاهنا إذا سمحت.

نظرت إلى عينيه الودودتين ، وقلت له إنني سأكون بانتظاره في المكان نفسه! صباح غد . هز رأسه وابتسم ومضى .

رقصـــة المـــوت

حليم الفرجي
(السـعودية)

في الجزء الآخر من البلدة تكثر الأكواخ الخشبية المتراصة بجانب بعضها البعض يفصلها عن باقي البلدة خط ترابي تعبره العربات المارة بوسط البلدة، الخط الذي كان بمثابة الفاصل أيضا بين الحياة والموت. في الجزء الذي نقطنه تعم الحياة فلدينا كهرباء، وتنتشر البيوت الجميلة الملونة بينما في الجزء الآخر توجد فوانيس متناثرة عند مداخل الأكواخ. كنا نخاف الذهاب إلى هناك حينما كنا صغارا، ليس لسبب الظلام والحياة الغريبة فقط فقد سمعت أمي عدة مرات تتحدث مع جاراتها عن بعض نسوة ينثرن جدائلهن لليل كلما اكتمل القمر ويرقصن حافيات الأقدام، عارية صدورهن ويرددن بعض الأهازيج الغريبة فأصبح لدي يقين فرضته علي طفولتي بأن هؤلاء النسوة ساحرات، كبرت ولم أعد أصدق تلك الشائعات وأصبح لدي فضول أكثر لرؤية هؤلاء النسوة وسماع أهازيجهن وربما مشاركتهن

الرقص. عند اكتمال القمر كنت قد عزمت أمري على التسلل إلى هناك لأرى وربما أرقص، كان الغبار يعلو الرؤوس بينما يضربن بأرجلهن الحافية الأرض في حركات دائرية، في حلقات متجاورة وهن ينظرن للسماء، غناؤهن أشبه باحتضار القطط البكماء. تلمع عيونهن في الظلام فلم أعد أفرق بينها وبين المصابيح التي أصبح وهجها يخفت . تشتد الريح فتشاركهن الألواح الخشبية الاحتضار والرقص تقترب السماء جدا منهن أو نحن نصعد للسماء جدا لا أعلم، تحت أقدامنا أنهار من الدم لقرابين اختلطت أرواحها بالغبار الصاعد للسماء. عند الفجر يعم الهدوء البلدة فتتوقف النساء عن الحب.

قصص قصيرة جداً

حسن عبدالله آل غزوي
(السـعودية)

وأد

بنشوة الحالم،قرأت قصائد العشق في الوطن المنشود،داهمتني رياح الظلم،تناثرت الأوراق ومعها آمالي العريضة.بات صدى صوتي مجلجلا: - متى الخلاص؟

استثناء

تصحرت أيامهم، نادمهم ضجر لا فكاك منه، قرروا التمرد على تلك الفئة الموغلة في الحمق ، غياب ذرات تراب الوطن عن نواظرهم أدمى قلوبهم، عانقوا النخيل بعشق فريد.

تكميم

ترجل من موكبه المهيب، قاصدا ذاك المعوز، في اليوم التالي خرجت الصحف بصوره مع المواطن بعد أن طمست اللافتة التي كان يحملها مدونا فيها مقولة سيد البلغاء: «ما جاع فقير إلا بما متع به غني».

لا مناص

أصم أذنيه، أغمض عينيه، أطبق فاه، نأى عن مسرح الأحداث، اقتيد إلى بقعة مجهولة، حاروا في عقوبته، أطلق ضحكة هستيرية.

تجريد

بهرتهم بتفاصيلها العجيبة، حوت الأضداد، تبعثر الإطار، تمخضت اللوحة عن قطع شطرنج.

خواء

قذفت به الأمواج يمنة ويسرة، لاذ بعالم آخر، تقوقع فيه، أضاع طريق العودة، رسم أحلاما مخملية بخيوط العنكبوت.